Obelisco en flor
Narradoras mexicanas del siglo xx

SILVIA QUEZADA
COORDINADORA

Universidad de Guadalajara

Obelisco en flor

Narradoras mexicanas del siglo xx

Obelisco en flor

Narradoras mexicanas del siglo xx

SILVIA QUEZADA
COORDINADORA

Universidad de Guadalajara
2021

Esta publicación fue sometida a dictamen a doble ciego
por pares académicos.

Primera edición, 2021
D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
Guanajuato 1045
CP 44260
Alcalde Barranquitas
Guadalajara, Jalisco, México

ISBN: 978-607-571-079-2

Impreso y hecho en México
Edited and made in Mexico

Índice

Estudio introductorio.
La literatura y la crítica mexicana escrita por mujeres
LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA 9

Los niveles narrativos en *La muerte es una ciudad distinta*
de Olivia Zúñiga
JORGE ALBERTO CASTORENA 19

La identidad femenina. El conflicto genérico
en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas
MAYRA MARGARITO GASPAR
LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ 31

El dilema religioso en *Memoria de una espera*
de Guadalupe Dueñas
AMÍLCAR URBANO 47

El desdoblamiento de personaje a través de la
escritura en *El libro vacío* de Josefina Vicens
GABRIELA REYES 59

Las técnicas narrativas de Amalia Guerra en *La fiesta*
SILVIA QUEZADA CAMBEROS 73

El tratamiento de la muerte y la violencia en los personajes femeninos de *La semana de colores*
NATALIA PÉRES MARTÍNEZ 91

Las caras de la locura en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila
JACQUELINE VARGAS 105

La pérdida de la inocencia en cuatro cuentos de Inés Arredondo
NICOLE TERRIQUEZ 119

El espacio y la construcción de identidad individual en *Pánico o peligro* de María Luisa Puga
KARINA MONTALVO 131

La modelización de la mujer en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta
JETT GUILLÉN 145

Estudio introductorio. La literatura y la crítica mexicana escrita por mujeres

LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA

Si el siglo XX fue el de la consolidación de la presencia de las narradoras mexicanas en el mundo editorial —un proceso que, no obstante, fue gradual y tortuoso—, el siglo XXI no será sólo el de las mujeres que escriben, sino también de las que estudian y critican a la literatura. Y este libro es de manera puntual un buen ejemplo de ello. En occidente, no hay prácticamente nicho alguno del espacio público que no haya sido ocupado con éxito y de manera reluciente por las mujeres. Esta ocupación, como puede deducirse, ha traído consigo la expresión de nuevas perspectivas sobre las prácticas culturales implicadas. Volver a ver no es posar la mirada en un objeto una y otra vez, sino ofrecer nuevamente a un sujeto aislado —en este caso la mujer— la *posibilidad* del objeto. Nos habíamos quedado con un solo ojo. Nos habíamos quedado con la mitad de la vista. Parece ahora que al fin, con su ejercicio, estamos recuperando todos sus privilegios.

Obelisco en flor. Narradoras mexicanas del siglo XX contiene diez análisis de literatura escrita por mujeres en nuestro país durante la pasada centuria. De sus once autores, ocho son mujeres. Sin prueba, pero con alguna experiencia empírica, me aventuro a decir que las generaciones más recientes de egresados de las licenciaturas en letras y literatura del país registran una mayoría de mujeres. También ingresan menos hombres que mujeres a estas carreras. Es lógico, por tanto, que el balance estadístico permita que en el presente disfrutemos como nunca antes no sólo de más literatura sino también de las aproximaciones críticas profesionales que ofrecen las

mujeres, lo que seguramente seguirá ocurriendo en el futuro próximo. De este modo, sin duda, la economía de miradas se orienta a transitar a un emparejamiento, que no desbalance, del ejercicio crítico.

El interés y la atención de algunas de nuestras críticas literarias se han posado con agudeza sobre los procesos de construcción de la identidad de los personajes femeninos, que tomando en cuenta las nuevas teorías acerca del sujeto enunciatario en la narrativa no pueden cerrar los ojos ante las implicaciones autoficcionales que, querámoslo o no, todo lector atento, curioso, morboso o suspicaz no renuncia a encontrar —al menos entre líneas—. La experiencia vital, el espíritu nombrado de las escritoras, la conmoción, están ahí, y se rescatan. Sean o no verídicas, mientras verosímiles, sus experiencias son parte del proceso de construcción de la realidad de la figura de la escritora en la mente del lector. Esto ocurre con las narradoras mexicanas del siglo xx. Pero hay otros modos de llegar. No obstante estas nuevas tendencias, no es el caso de *Obelisco en flor*, que se mantiene siempre en el registro de una crítica respetuosa que se centra primordialmente en el texto. Sin salir de sus márgenes, las exploraciones revelan estas mismas preocupaciones por mostrar la estructura de la expresión. Esta es una de las líneas del análisis literario contemporáneo que no deben desaparecer. Sabemos de la natural emergencia de nuevos métodos, pero eso no significa que los que se muestran en las escrituras de *Obelisco en flor* hayan perdido su vigencia; al contrario, prueban la eficacia de un camino pulcro que habría que enseñar y mantener.

En el siglo XXI, por otra parte, asistimos a un descorsetamiento liberador que es verificable es numerosas obras literarias que sin renunciar al estatuto multiplicador de la significación de la ficción expresan la realidad sin maquillar de sus creadoras, que se asumen primeramente como mujeres contextualmente en crisis herederas de lo bueno y lo malo de sus predecesoras. Lo bueno, una calidad literaria innegable en ejercicios de introspección imprescindibles; lo malo, el disfraz por temor de la ficción a que las obligó su dispersión. Pienso en Karen Villeda como un ejemplo de esta práctica en las nuevas narradoras; pienso en Tita Valencia como un ejemplo de la pasada. Una segunda línea de la crítica literaria escrita por

mujeres de la literatura escrita por mujeres habrá de considerar necesariamente esta otra opción en la que la vida de la creadora no podrá ignorarse pues se enmarca ella misma dentro de la obra.

Una vez establecido que este libro se localiza en el primer tipo crítico, y de que la identidad femenina y sus modos de construcción son temas de gran interés, debemos señalar que en este volumen Mayra Margarito Gaspar y Luz Eugenia Aguilar González se acercan al tema de la identidad, que no se agota en tanto permanente construcción, en el texto "La identidad femenina. El conflicto genérico en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas". Karina Montalvo hace lo propio en el trabajo titulado "El espacio y la construcción de identidad individual en *Pánico o peligro* de María Luisa Puga".

En el primer caso encontramos la exploración analítica de las técnicas de construcción literaria utilizadas para generar representaciones de los procesos psicológicos que forman la personalidad de los personajes, personajes que, de distintas maneras, se presentan marginados. Las mujeres de estos cuentos (no ignoro las implicaciones de esta deliberada transición lingüística) se dan cuenta de su marginación o de las inconsistencias entre su fuero interno y las determinaciones del mundo exterior. Que se trata de un libro sobre mujeres lo prueba el más elemental dato estadístico: "De veinticinco cuentos que conforman este volumen, en veintidós se destaca la presencia de una mujer o una niña", cuentan las autoras. Las técnicas que sirven para mostrar al lector esta toma de conciencia —señalan bien Margarito Gaspar y Aguilar González— son las del uso de diálogos, monólogos y reflexiones que explicitan la necesidad de cuestionar los roles tradicionales que les han sido asignados. Con un breve pero eficaz aparato crítico que revisa el concepto de estereotipo, las autoras de este estudio van desgranando algunos de los cuentos del célebre libro de la tapatía Guadalupe Dueñas y mostrando con ello el rechazo de los personajes mujeres —niñas, jóvenes y adultas— a ser estereotipadas. Inteligencia, belleza y gusto son el motivo por el que son increpadas o repudiadas.

Además de analizar la caracterización de los personajes, las autoras de este capítulo se enfocan en las representaciones del cautiverio de la mujer,

sea este literal o simbólico. En el análisis, las autoras identifican el uso constante de la primera persona para expresarlo, en un tono intimista capaz de mostrar su naturaleza psicológica. La consecuencia del aislamiento debido al cautiverio, naturalmente, es la soledad, y las autoras identifican la expresión de la misma en la gramática textual y las elecciones paradigmáticas. El análisis revela, asimismo, que contrariamente a lo que pudiera pensarse, los personajes femeninos aceptan o incluso buscan la soledad, puesto que es una salida artística donde se busca la liberación o la superación de la condición ontológica del ser solitario. Por último, Margarito Gaspar y Aguilar González afirman que "La problemática identitaria de los personajes femeninos de *Tiene la noche un árbol* explica su indefinición y anonimato", en un apartado en el que se verifica la permanencia de las construcciones sociales de género y la preeminencia de las relaciones de poder.

Karina Montalvo también se interesa por la identidad, pero en su expresión espacial y en una obra de María Luisa Puga. Luego de definir el concepto de espacio y de recordar su importancia para el análisis literario moderno, la joven crítica recupera la clasificación en ciclos que Ana Rosa Domenella, otra profesional de la literatura, ha propuesto para el estudio de la obra de la autora que, aunque nacida en la Ciudad de México, fue siempre una nómada. Es una intuición natural, entonces, la que guía a Montalvo a continuar por ese camino trazado en busca de las señas de identidad del personaje femenino. Tras establecer apropiadamente sus bases, ofrecer una síntesis de la novela, indicar la edición con la que trabaja y plantear la utilidad como herramienta que le representará *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, la autora se concentra en la revisión de los lugares citadinos con alguna significación en la novela de Puga. La dicotomía adentro/afuera se establece desde luego con la de la figura de la casa, espacio simbólico que en *Pánico o peligro* se representa primeramente en el departamento de la calle Jalapa donde vivía la protagonista. Ahí, se nos dice, se localizan señales que remiten a la esperanza. La seguridad, asimismo, que este espacio representaba para la psique ficcional es también derruida por un robo sufrido ahí, es decir, por una transgresión de

lo de afuera que hace mella no solo en la posesión, sino en la sensación. La desprotección, a partir de entonces, se convertirá en una constante; será, por tanto, la instauración del miedo, que no desaparecerá con el desvanecimiento de la violencia exterior de la Ciudad de México, sino que continuará en el nuevo espacio, San Blas, Nayarit. En este tránsito hay un rompimiento con la figura del padre, es decir, con una figura masculina. De este modo, la autora de este capítulo identifica y nos hace identificar perfectamente bien "la relación evolutiva entre espacio y personaje".

Resaltando elementos simbólicos (como las ventanas) y relacionando siempre su discurso con aquel casi místico, casi ontológico de Bachelard, la autora recorre los intersticios de estas migraciones, sin caer en la tentación de la averiguación autobiográfica y reservándose al texto. Hacia el final, Montalvo, como la mayor parte de sus coautores, hace una revisión del estado del arte y distingue cuál es su aportación concreta tras su comparación con trabajos similares. En las conclusiones se recuperan las reflexiones ya anunciadas en el trayecto analítico. La disciplina como una de las cualidades indispensables de la crítica.

Una segunda orientación del ejercicio analítico de este libro tiene que ver con la visualización de escritoras poco conocidas. Con el caso del trabajo "Las técnicas narrativas de Amalia Guerra en *La fiesta*", de Silvia Quezada Camberos, regresamos a la lectura de una crítica literaria mexicana experimentada. Revisitando los recursos técnicos empleados por el naturalismo y el realismo literarios, la autora analiza los mecanismos engranados por la escritora michoacana. Al ofrecer el estado de la cuestión, la autora de este capítulo muestra perfectamente lo poco estudiada que ha sido la obra de Amalia Guerra —a pesar de haber sido acreedora al Premio Jalisco en el rubro de Letras—, lo que se convierte automáticamente en una justificación para la realización de su trabajo.

La investigación refleja la abundante consulta en fuentes documentales especializadas, pero además el trabajo de campo —que tanta falta hace y hará en nuestra crítica próxima— en archivos familiares de Amalia Guerra que revelan el interés que un autor de la talla de Elías Nandino tenía por la escritora. Este capítulo —hay que decirlo desde ahora— representa

una aportación considerable al campo del estudio de las letras jaliscienses de finales del siglo XX, pues da cuenta del ambiente literario que se vivía en los años setenta y ochenta en Guadalajara y que fue del que la autora objeto de estudio se nutrió. De especial mención es el catálogo que se ofrece, aunque indirectamente, de las mujeres escritoras que por entonces comenzaron a despuntar.

Al analizar las técnicas, Quezada Camberos no sólo hace una faena descriptiva, sino que transita magistralmente a una fase hermenéutica en la que logra identificar una poética completa que ella resume como la de "la fugacidad de la dicha". Para llegar a ello, pasó por la revisión de los prólogos de todos los libros de Guerra, quien fue primordialmente cuentista. En este rastreo, reúne las opiniones de primera mano de quienes abrieran las puertas al lector en cada uno de sus textos y halla semejanzas y diferencias que orientan su análisis técnico-temático. Luego de analizar las técnicas que le interesan en textos de José López Portillo y Rojas y de Federico Gamboa, Quezada ofrece sus comentarios analíticos tras localizar las que aparecen en la lectura secuencial en *La fiesta*, que reúne veintisiete relatos. Con ejemplos alusivos a las tipologías temático-estilísticas, la autora del estudio clasifica las orientaciones de Amalia Guerra con un profundo sentido humano que, al conjugarse con el oficio crítico, hace lo que debe hacer todo buen texto analítico: ponderar el valor literario de una artista y una obra poco estudiada.

Los textos de Natalia Péres Martínez, Jacqueline Vargas y Nicole Terriquez coinciden en su método, lo que evidencia la eficaz mano pedagógica detrás: los tres se enfocan en el análisis temático en obras de Elena Garro (*La semana de colores*), Amparo Dávila (*Tiempo destrozado*) e Inés Arredondo (*La señal* y *Los espejos*). Péres Martínez elige el tema de la muerte y la violencia, Vargas el de la locura y Terriquez el de la pérdida de la inocencia. Con ejemplos bien delimitados —tres, cuatro o cinco cuentos—, una base teórica y definiciones conceptuales, las tres logran ofrecer ejemplos de las modelizaciones de los personajes femeninos, quienes son protagonistas de las historias. Uso el término lotmaniano modelización para referirme a un proceso semiótico de segundo grado que transforma

en signos a los objetos literarios, que arrojan como resultado —luego del análisis—, con diferentes grados de representatividad, la evidencia de los procesos psicológicos del mundo, es decir, de la realidad, cuando con ésta se hace contacto. El impacto de la muerte, el trastrocamiento de la mente y el dolor de la perversión en un ser humano mudan así en códigos asimilables reveladores de una verdad cruel.

Entre los textos de este libro que se enfocan en los procesos de configuración literarios tenemos el de Gabriela Reyes, "El desdoblamiento de personaje a través de la escritura en *El libro vacío* de Josefina Vicens". De igual modo que los anteriores, su base teórica permite a la autora discurrir en torno a la configuración del protagonista, que en este caso no es una mujer. Asimismo, este texto es único dentro del volumen no sólo por la cuestión del género de los personajes centrales analizados, sino también porque su enfoque es metaliterario y se concentra en el moderno concepto de desdoblamiento y revisa el poder del ejercicio de la escritura en tanto configuración de la psique del escribiente.

Ahora que ha emergido el comentario sobre el análisis de un protagonista varón, hablaré del trabajo de los tres autores hombres que aquí trabajan sobre narradoras mexicanas del siglo XX. Es sabido que los sujetos pertenecientes a lugares de enunciación distinto al suyo no pueden completar del todo un proceso hermenéutico, pero también que sus indagaciones en el ser del otro pueden ser productivas y auxiliar a ese sujeto otro en su proceso de deconstrucción y en el suyo, por contraste o comparación.

Jorge Alberto Castorena, en "Los niveles narrativos en *La muerte es una ciudad distinta* de Olivia Zúñiga", se inserta a la vez en los trabajos que tratan sobre las técnicas y procedimientos literarios y que al mismo tiempo ponen de relieve a escritoras poco estudiadas, en este caso a la nacida en Villa de Purificación, Jalisco. Haciendo uso de gráficos para explicar los niveles narrativos según Genette y para mostrar las adscripciones de las voces narrativas, Castorena presenta un texto sólido y bien documentado.

Amílcar Urbano, en "El dilema religioso en *Memoria de una espera* de Guadalupe Dueñas" trata de un tema distinto en el orden del presente libro. No se trata de un suceso que afecte a los personajes principales, sino

de un ambiente, el religioso, que permea en todos los estratos narrativos y en todos los personajes modelizados. Además, tiene la virtud de aventurarse en la única novela que escribió Dueñas, dada a conocer hace poco. Un conflicto por la fe y el imaginario social más que por las acciones de los hombres es el que queda representado.

Por último, Jett Guillén, en "La modelización de la mujer en *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta" entra de lleno y sin temor a lo que aludí en párrafos anteriores, al análisis imposible de un sujeto enunciatario inalcanzable, pero con las herramientas que ofrece otra gran escritora del xx: Margo Glantz. En una autora más contemporánea —Mastretta publica su novela en 1986—, Guillén analiza los puntos de vista de la representación desde la mujer misma y su creencia sobre cómo la ven los hombres. Este juego especular, en los entresijos de la novela, ofrece a un personaje protagonista como Catalina como el prototipo de la mujer que, gracias a su inteligencia, ha sabido adaptarse a un ambiente cultural hostil para poder ejercer una libertad que, aunque limitada, no le ha costado la vida o la salud. Con este texto, termina el libro y terminan también mis comentarios sobre sus artículos.

Los estudios de la literatura mexicana hechos por críticas mexicanas serán sin duda fundamentales para la transición cultural a que nos obliga el siglo XXI. Este cambio no será posible sin la literatura, pero tampoco sin el de la participación de sus analistas. Por la razón que ya enuncié arriba, estos ejercicios de acercamiento a la imposibilidad del sujeto enunciatario para referir al otro serán indispensables para lubricar la nueva reconfiguración del motor social que permita la movilidad libre de mujeres y hombres, así como de otras preferencias sexuales.

El obelisco es un género de flores de un enorme número de especies, tipos y colores. Su belleza, especialmente cuando las plantas se encuentran en flor, da ilusión y anima. Sus usos, se sabe, van de lo ornamental a lo funcional, pues nutren y curan. Su resistencia, pero también su delicadeza, no hacen sino recordar, metafórica y simbólicamente, a todas aquellas narradoras y críticas que ejercieron su oficio a pesar de climas hostiles y que se han convertido en raíz para que las jóvenes escritoras —como Fer-

nanda Melchor, Valeria Luiselli, Brenda Navarro, Nora Coss o Guadalupe Nettel— y para que las jóvenes críticas —como algunas de las que aquí debutan— sigan floreciendo con toda diversidad y esperanza. El título de este libro es un homenaje a la poeta Rebeca Uribe, para quien el corazón femenino es una metáfora de un "obelisco en flor", según lo describe en su poema "Como tú me quieras" aparecido en el libro *Versos* de 1937. La figura retórica de pensamiento guarda una semejanza con esa flor roja y frágil, en cuyas entretelas cerradas laten las posibilidades soterradas de múltiples discursos.

Cuerpo Académico UdG 740: Lenguaje, Literatura y Literacidad

Los niveles narrativos en *La muerte es una ciudad distinta* de Olivia Zúñiga

JORGE ALBERTO CASTORENA

Resumen: En el presente artículo se tiene el propósito de realizar una revisión de los niveles narrativos de *La muerte es una ciudad distinta* de Olivia Zúñiga para desclasificar al texto de su pertenencia al género autobiográfico, de acuerdo con el concepto de metadiégesis, tal y como lo definió Gérard Genette en *Figuras III* (1989). Los resultados de este trabajo fueron una clasificación de los cinco niveles narrativos presentes en el objeto de estudio; así como mostrar que, aunque la narradora coincide con la voz de la autora, parte de la narración se desarrolla en un mundo ficticio; y la función que tiene la realidad como fuente de inspiración para la creación de ficciones.

Palabras clave: autobiografía, autoficción, autoras jaliscienses, narratología, Olivia Zúñiga.

Abstract: The purpose of this article is to review the narrative levels of *La muerte es una ciudad distinta* by Olivia Zúñiga to declassify the text of its belonging to the autobiographical genre, according to the concept of metadiegetic narrative, defined by Gérard Genette in *Figuras III* (1989). The result was a classification of the five narrative levels present in Zúñiga's novel, as well as to show that, although the narrator coincides with the author's voice, a part of the narration takes place in a fictional world and the function of reality as a source of inspiration for the creation of fictions.

Keywords: autobiography, autofiction, Jalisco´s writers, narratology, Olivia Zúñiga.

La novela tiene como uno de sus rasgos fundamentales al narrador. Es un hecho que la voz de quien narra no es la del autor, pues el narrador es un personaje más de la ficción, el cual tiene una construcción determinante para el enfoque, discurso y focalización de la diégesis.

En las autobiografías es distinto, ya que el discurso íntimo provoca que el narrador sea un desdoblamiento del escritor. Este género, por su afán de apegarse a la realidad del autor, es un caso aparte al de la novela, donde el plano ficcional imposibilita que la voz del autor real cuente la historia. Desde estas circunstancias, estos géneros deben leerse de manera distinta, pues en la autobiografía se asume como real la representación que el autor hace de sí mismo, mientras que en la novela se realiza un pacto de ficción.

La autobiografía es el género literario en el que el escritor expone su intimidad. Es un texto compuesto de memorias y confesiones, en donde el autor es el protagonista de la obra, pues en este género se realiza un desdoblamiento, si se entiende como tal a la creación de un *alter ego* que coincide con el escritor en vida, personalidad e ideas. La autobiografía aparece, al menos como término, a principios del siglo XIX en Europa. Según Virgilio Tortosa (como se citó en Puertas Moya, 2003, p.39) "se atribuye la primera aparición del término al poeta inglés Robert Southey en un artículo de 1809; pero Gusdorf se remonta hasta 1798 para hacer efectivo el término *autobiographie* usado por el propio Fréderic Schlegel". La crítica del siglo XIX no tomó como autoridad a ninguno de estos autores, pues clasificaba como perteneciente al género autobiográfico a cualquier diario o memoria que siguiera el modelo de las *Confesiones* de Rousseau. La autobiografía adquiere de esta manera un discurso confesional en el que el autor narra sucesos de su propia vida.

Existe una variante del género autobiográfico en la que se conserva el discurso íntimo del protagonista, sólo que, con un relato novelesco, dicha combinación se ha designado como autoficción. Este género, que surge en la novela *Fils* del escritor francés Serge Doubrovsky en 1977, conserva lo

referencial, el héroe de la ficción es el autor, pero la historia poco tiene que ver con las memorias del escritor: los hechos, como en la novela, son inventados. El término fue acuñado apenas en el siglo XX y se ha desenvuelto en mayor medida durante el siglo XXI, pero los elementos autoficcionales se han presentado desde antes. Uno de los antecesores es Dante Alighieri, quien se posiciona a sí mismo como personaje de la *Divina Comedia* para viajar a través del Infierno, Purgatorio y Paraíso. La autoficción es un género paradójico que se ubica entre la representación fiel de la vida del autor y la ficcionalidad de la novela.

Una exponente del género autobiográfico es Olivia Zúñiga (Villa Purificación, Jalisco, 1910-México, 1990), ganadora del Premio Jalisco en 1951. La narrativa de Zúñiga se recopiló en 2009 por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco en una edición titulada *Novelas autobiográficas.* En dicho libro aparecen las novelas *Retrato de una niña triste* (1951), *Entre el infierno y la luz* (1953) y *La muerte es una ciudad distinta* (1959). El último trabajo de esta autora es una novela que se divide en dos historias. En la primera, una mujer escribe una ficción titulada "Una vida imaginaria" dentro de un diario. En la segunda, en el mundo inventado, Nuria tiene un amorío con Pedro, personaje inspirado en un homónimo de la realidad de la novela. En este artículo se realizará un análisis de los niveles narrativos de *La muerte es una ciudad distinta* a partir de los conceptos manejados por Gérard Genette en *Figuras III* (1989), con el fin de comprobar si la novela cumple con los elementos del género autobiográfico o, en su defecto, se asemeja más a una obra con aspectos autoficcionales.

La muerte es una ciudad distinta inicia con una voz conocida para los lectores de Olivia Zúñiga, pues tiene a una narradora-personaje idéntica a la de textos anteriores como *Retrato de una niña triste* y *Entre el infierno y la luz.* Dos narraciones de la autora son autobiográficas, mientras que el objeto de estudio del presente trabajo se ha clasificado como perteneciente a este género, cuando no cumple en su totalidad con los elementos requeridos por la autobiografía. La novela sí es autorreferencial, pues hay aspectos de la autora dentro del texto, como son la angustia, el deseo liberador de la muerte, el desprecio hacia sí misma, la orfandad, no haber

ido a la escuela y la asistencia a terapia, características que los personajes femeninos de Olivia Zúñiga comparten. Su tercera novela se vuelve compleja al tener a la misma narradora que en sus textos autobiográficos, sin embargo, en esta obra se introduce una metadiégesis. Dicho recurso ya había sido empleado por Zúñiga, pero sin introducir una historia ficticia, tal y como ocurre en *La muerte es una ciudad distinta.*

La novela está dividida en seis capítulos, los primeros dos fuera del diario, mientras que los cuatro restantes se ubican dentro de éste. En los primeros dos capítulos la protagonista presenta a los personajes masculinos: Eduardo y Pedro, con quienes tuvo amoríos en el pasado, a pesar de que ellos tuvieran pareja. Además, menciona la existencia de un diario con una vida imaginaria que Pedro le pidió escribir. Los cuatro capítulos restantes son el contenido del diario. En el capítulo III se narra la noche en la que la protagonista conoce a Pedro. En el IV se cuenta, por un lado, la reunión en la que la protagonista escribe el texto, y por otro, todo el relato ficticio. El capítulo V es una disertación en la que se presenta la cena de la reunión. El capítulo final del libro termina de narrar la historia ficticia, así como los acontecimientos de la reunión.

En la obra se introducen cinco niveles narrativos (NN): en el NN 1 se encuentra el mundo real de la novela, el que se ubica fuera del diario; en el NN 2 hay un relato metadiegético, los sucesos ocurridos durante la reunión; en el NN 3 se abarca toda la historia de "Una vida imaginaria", el segundo relato metadiegético, en donde se presentan dos entidades narrativas, la primera externa a la diégesis de la novela inserta (en la tabla 1 se señala con un " * " los fragmentos con esta narración) y la segunda la de una narradora-personaje; en el NN 4 se incorporan cartas escritas por Nuria, Eduardo y Pedro; en el NN 5 el fragmento se ubica dentro del relato real del diario, sólo que los acontecimientos de "Una vida imaginaria" adquieren un valor sentimental que afecta las emociones de la protagonista. La estructura resulta particular para una novela clasificada como autobiográfica, en especial si se considera la transición entre la realidad y la ficción presente en el texto.

El tiempo en la novela está lleno de saltos hacia el futuro y hacia el pasado. Ésta inicia con una prolepsis: el relato del NN 1 es posterior al resto de los niveles, lo cual se evidencia cuando la narradora anuncia que enviará como respuesta a una carta "el diario de la ≪vida imaginada≫ que estuvimos discutiendo" (Zúñiga, 2009, p.151). Claro está que el diario ya estaba finalizado para cuando la protagonista decide enviarlo por correo. Por su parte, en el NN 2 hay una analepsis, se retrocede a la noche en la que se conoce a Pedro (15 de enero) y a la reunión en la que se redacta la ficción (17 de enero). En el NN 3 se vuelve a presentar una prolepsis: la escritora decide realizar su texto en el futuro, el cual inicia un día después de la reunión y prosigue por al menos tres meses (18 de enero a 12 de abril). Por último, en el NN 5 se presenta otra prolepsis: los hechos del fragmento final del diario ocurren un mes más tarde de que finalizaran los eventos de "Una vida imaginaria" y cuatro después de que se escribiera el texto (15 de mayo).

En la tabla 1, se muestra cómo se intercalan estos cinco niveles narrativos dentro de la novela:

Según se muestra en la tabla 1, el NN 1 abarca los primeros dos capítulos de la novela; en éste la encargada de contar el relato es la Voz A, la cual remite a Zúñiga. Dicho de otra forma, la narración se presenta desde un "yo" que hace alusión a la autora. Es hasta el capítulo III cuando se incorpora el diario en el NN 2 y, en consecuencia, la Voz B, equivalente a A, sólo que con un cambio de medio: pasa de un formato novelesco a uno con estilo de diario.

En el capítulo IV, la Voz C narra desde su propia perspectiva "Una vida imaginaria". Esta voz es similar a las dos anteriores en su construcción, sin embargo, difiere al realizar su narración en un mundo ficticio. Con la inclusión de las cartas aparecen tres voces distintas: en primer lugar, la Voz D, que coincide con la C, pero con un cambio de formato, de diario a carta; mientras que las voces D y F son masculinas. La narradora del NN 5 es la Voz B, pero con la adquisición de las emociones y memorias de la Voz C.

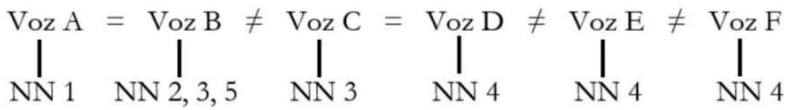
La figura 1 resume la relación que establecen las voces narrativas y dentro de qué niveles están contenidas:

Tabla 1.
Niveles narrativos.

NN 1	NN 2	NN 3	NN 4	NN 5
Capítulo I				
Capítulo II				
	Capítulo III 15 de enero			
	Capítulo IV 17 de enero	18 de enero*– 9 de febrero*	Cartas de Nuria, Eduardo y Pedro	
		19 de febrero– 30 de marzo		
	Capítulo V 17 de enero			
	Capítulo VI 17 de enero	1 de abril– 12 de abril		Capítulo VI 15 de mayo

Fuente: Elaboración propia.

Figura 2.
Relación de las voces narrativas.



Fuente: Elaboración propia.

Es necesario aclarar que la existencia de diversas voces no es muestra de polifonía, puesto que las voces femeninas (A, B, C y D) pertenecen a la misma narradora, sólo que ubicadas en diferentes niveles narrativos. Estas cuatro voces son un desdoblamiento de Olivia Zúñiga, quien se posiciona como narradora-personaje del texto. En *La muerte es una ciudad distinta*, debido a la inclusión de varias voces, ocurren una serie de desdoblamientos:

- La Voz A se desdobla en la Voz B cuando redacta el diario
- La Voz B se desdobla en la Voz C cuando redacta "Una vida imaginaria"
- La Voz C se desdobla en la Voz D cuando redacta cartas

En la transición de la realidad a la ficción no se le otorga voz a Nuria (Voces C y D), personaje que en un principio parece ajeno a la narradora, pero que, conforme avanza la novela, resulta ser un doble de ella. De la misma manera se presentan los dobles de Pedro y Eduardo, que pertenecen tanto a la realidad de la novela como a la ficción ubicada dentro de ésta. Según lo dicho, las Voces A y B están en la realidad de la novela, mientras que las Voces C y D narran dentro del mundo inventado. Las primeras pertenecen a una narración autobiográfica, pero las otras dos se ubican mejor dentro de la autoficción, puesto que son un desdoblamiento de Zúñiga y están dentro de una ficción.

La relación entre lo real y lo ficticio es de suma importancia para la novela. En el fragmento final del diario, la protagonista va a la casa de

Pedro, pero cuando llega descubre que él ya no vive en ese lugar, se encuentra con un espacio vacío. "Me puse a mirar a través de los vidrios. Lo familiar había sido arrasado (como en los sueños se pierde lo que amamos)" (Zúñiga, 2009, p.185). En ese momento la narradora cobra conciencia de que su vida imaginaria con Pedro se quedó sólo en el mundo inventado. Ella y el Pedro real jamás tendrán la relación que Nuria y el Pedro ficticio sí tuvieron, pues él se ha marchado. La narradora concluye que su historia con él ya sólo es "un viejo camino en la memoria" (Zúñiga, 2009, p.185), por lo que la ficción se integra a sus recuerdos y como si estos fueran reales hacen sufrir al personaje.

La novela contiene una doble perspectiva sobre la relación entre la realidad y la ficción. En primer lugar, se reflexiona sobre cómo la vida funciona como fuente de creación. La autora de "Una vida imaginaria" crea a Nuria a partir de ella misma y para Pedro se inspira en el hombre que le pide redactar la historia. En segundo lugar, se ve cómo las invenciones intervienen la realidad, ya que la protagonista sufre cuando pierde a Pedro, a pesar de que su amorío sólo se dio dentro de la ficción. La inclusión de acontecimientos ficticios que se integran a la realidad de la obra no son parte del género autobiográfico. La narradora, aunque se identifique con Olivia Zúñiga, no realiza una confesión, sino que reflexiona sobre sus procesos de escritura y cómo emplea su realidad como fuente de inspiración. El relato inventado de "Una vida imaginaria", en el que un personaje paralelo a la autora es central, sólo indica que *La muerte es una ciudad distinta* difícilmente sería una autobiografía. En su lugar, queda mejor clasificarla como un texto autoficcional, en donde la protagonista es un desdoblamiento de Zúñiga, pero parte de la anécdota es inventada.

Los trabajos especializados en Olivia Zúñiga son pocos. En medios impresos no se ha localizado ninguno, lo que no quiere decir que no existan, pero en todo caso no es fácil acceder a ellos. El único artículo localizado en internet es de Ana María Sánchez Ambriz, publicado en la revista *Sincronía*. En su texto, Sánchez Ambriz presenta la vida de Zúñiga, indica los temas comunes de sus narraciones, el contexto en el que se da su obra y realiza una síntesis de sus tres novelas. Le dedica poco espacio

a *La muerte es una ciudad distinta* y en general los comentarios que hace sobre esta novela no son generosos, dado que la critica como un texto mal logrado.

Antes de entrar a la discusión de la novela, será necesario refutar una idea que Sánchez Ambriz presenta sobre la literatura escrita por mujeres. La autora opina que "aunque la producción literaria de todas las escritoras resulte a simple vista abundante, la mayoría carece de originalidad; sin embargo, eso no impide que sean estudiadas como parte de un proceso importante" (Sánchez, 2011, párr.7). No es claro si sólo se refiere a las escritoras del siglo XX o si su idea incluye al resto de las épocas, en todo caso, las autoras han comprobado ser originales. Basta mencionar a Elena Garro, Rosario Castellanos y Guadalupe Dueñas para demostrar la calidad de las escritoras mexicanas. Es cierto que algunos temas son recurrentes en la época, lo que no significa una falta de originalidad, sino que la frecuencia de tópicos es algo que siempre se ha presentado, según el contexto cultural y social en el que se escribe. Por ese motivo, las autoras mexicanas y jaliscienses no sólo deben ser estudiadas como parte del avance de la literatura en el país, sino que también se tienen que realizar trabajos desde la individualidad de cada autora, sin fijarse en lo que comparten con sus contemporáneas, sino en lo que hacen diferente.

Sobre la novela que le concierne a este artículo, Sánchez Ambriz decide no clasificarla como tal, ya que opina que no es considerada "como una novela en el sentido estricto de la palabra sino como una simple fantasía de la escritora donde se describen diálogos, lecturas y discusiones sobre política" (2001, párr.6). Al respecto es importante mencionar dos aspectos. Primero, decir que *La muerte es una ciudad distinta* sí es una novela en la que, desde luego, se recurre a la inserción de diálogos, pero que cumple con la estructura narrativa del género. Este texto comprende los elementos esenciales de la novela, tales como la trama, la narradora, los personajes, la división en capítulos y un cierre que le da sentido a los dos relatos contados en el libro. Segundo, aclarar que Sánchez Ambriz clasifica al texto como una fantasía de la autora, sin cuestionarse en ningún momento que dicha narración no sea autobiográfica. Sobre lo anterior, es importante señalar

que la fantasía se opone a la autobiografía, donde se busca que la representación tenga la menor cantidad de hechos inventados.

En cuanto a los niveles narrativos de *La muerte es una ciudad distinta,* Sánchez Ambriz menciona tres: la realidad dentro del texto, la "vida imaginaria" y dentro del diario la historia de otra "vida imaginaria" (2011, párr.17). Este artículo coincide con la autora en los primeros tres niveles narrativos: el contenido exterior al diario, la metadiégesis dentro de él y la novela ficticia de "Una vida imaginaria". Sólo faltaría agregar otros dos: las cartas, el cuarto nivel narrativo, que no aporta mucho a la trama, ya que su función es introducir las voces de Eduardo y Pedro, en parte para comparar el discurso amoroso de estos dos personajes; y el fragmento del 15 de mayo, último nivel narrativo, que une la realidad del diario con la ficción de éste.

Un tema más en común que se desarrolla tanto en este trabajo como en el de Sánchez Ambriz es el del desdoblamiento, el cual es descrito como "una técnica de desdoblamiento que sufre el personaje narrador (…) Pedro es una de las piezas fundamentales a la hora de enlazar los acontecimientos descritos. Aparece en el mundo representado como real y en el de ficción" (Sánchez, 2011, párr.18). De la misma manera, este trabajo considera que la narradora, sin nombre en la realidad del texto, se desdobla en Nuria en la ficción, mientras que existen dos Pedros, el físico y el imaginado.

Paula Alcocer, en el prólogo realizado para *Novelas autobiográficas,* nota que *La muerte es una ciudad distinta* "es totalmente distinta a las dos novelas anteriores (…) distinta es también la estructura, la forma como se aúna al contenido" (2009, p.10). En efecto, este texto es particular, ya que guarda pocas similitudes con los otros trabajos de la autora. Una de estas diferencias es la manera en la que están contenidas las dos historias. Paula Alcocer, además de percatarse de lo característico de la novela, indica que "lo real, lo verdadero y lo imaginado se mezclan de tal manera que ya no se pudo saber quién era quién" (2009, p.10). En consiguiente, ocurre una confusión gracias a la existencia de dobles, unos fuera de la ficción, otros al interior de ésta. Alcocer concluye con que aún existen temas dentro de

la obra de Olivia Zúñiga y destaca dos poemas de la autora inéditos: uno sobre "la muerte del pintor Jesús Guerrero Galván; otro, ≪Carta a un padre asesinado≫" (Alcocer, 2009, p.11).

Elena Cuasante Fernández realiza un trabajo con un enfoque similar al de este artículo. La autora se cuestiona en qué punto una autobiografía se convierte en ficción. Ella emplea como base "Discours du récit" de Genette y presta mucho interés a los niveles narrativos, entre ellos la metadiégesis. Cuasante Fernández señala que "la presencia del relato metadiegético se convierte en un indicio bastante convincente de ficcionalidad" (Cuasante, 2015, p.19). La autora no ejemplifica sus resultados con ningún objeto de estudio, pero *La muerte es una ciudad distinta* encaja con sus conclusiones. Dado que, en esa novela, la metadiégesis es descrita como imaginaria por la misma Olivia Zúñiga y como una fantasía por Sánchez Ambriz, en ambos casos las calificaciones están más cerca de la ficción que de la autobiografía.

La escritora Olivia Zúñiga, como ya se dijo, redactó tres novelas. La primera de ellas se titula *Retrato de una niña triste,* en donde narra su infancia y su experiencia como huérfana. En su segunda novela, *Entre el infierno y la luz,* Zúñiga cuenta la intimidad de su problemático matrimonio y confiesa haber tenido un amante, del que no dice su verdadero nombre. Como se ve, ambos trabajos tienen una fuerte carga autobiográfica, pues en esas novelas la autora se permite hablar de sí misma y de su vida. Por otro lado, su tercera novela, llamada *La muerte es una ciudad distinta,* tiene un enfoque diferente, Zúñiga ya no pretende hablar de su vida. La historia transcurre durante una reunión, es irrelevante si tal evento ocurrió o es inventado, lo importante es que, a partir de esa noche, la protagonista decide escribir un relato ficticio con personajes basados en su realidad. La autora realiza una reflexión en torno a cómo funciona su vida como fuente de inspiración para su obra y, de igual manera, descubre que la ficción y sus invenciones también repercuten en su realidad, pues se ve afectada por los hechos de la vida imaginaria que escribe.

La tercera novela de Zúñiga, en comparación con sus dos trabajos narrativos anteriores, no es autobiográfica en todos sus aspectos. Es nece-

sario señalar que sí cumple con elementos del género, ya que la narradora, sin identificarse con el nombre de la autora, piensa como ella y confiesa hechos que pertenecen a la vida real de Olivia Zúñiga. En consecuencia, se concluye que la voz narrativa sí es la de la autora, por lo que *La muerte es una ciudad distinta* cumple con la autorreferencialidad de la novela autobiográfica, sin embargo, el texto de la autora jalisciense se aleja de este género al integrar una metadiégesis ficticia. La novela se divide en cinco niveles narrativos, de los cuales dos se desarrollan en la realidad del texto, mientras que otros dos ocurren dentro del mundo imaginado, y el último nivel se lleva a cabo en una combinación de ambos relatos. La relación de la realidad de la autora y la ficción, tal y como se presentan en la novela de Olivia Zúñiga, son características de la autoficción, género con el que el texto guarda más relación que con la autobiografía, clasificación que presenta la novela hasta la fecha.

Bibliografía

Alcocer, Paula (2009). A guisa de prólogo. En Olivia Zúñiga, *Novelas autobiográficas* (pp.7-11). Jalisco, México: Secretaría de Cultura.

Cuasante Fernández, Elena (2015). Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica. *Alpha,* (40), pp. 9-20. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/pdf/ alpha/n40/art_02.pdf

Genette, Gérard (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

Puertas Moya, Francisco Ernesto (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Gavinet* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xix-el-ciclo-novelistico-de-pio-cid-considerando-como-la-autoficcion-de-angel-ganivet--0/

Sánchez Ambriz, Ana María (2011). Olivia Zúñiga, poeta y novelista jalisciense. *Sincronía,* Recuperado de http://sincronia.cucsh.udg.mx/sanchezambrizwinter2011.htm Zúñiga, Olivia (2009). *Novelas autobiográficas.* Jalisco, México: Secretaría de Cultura.

La identidad femenina. El conflicto genérico en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas

MAYRA MARGARITO GASPAR
LUZ EUGENIA AGUILAR GONZÁLEZ

Resumen: El análisis de *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas, revela una amplia gama de aspectos que impactan en la construcción de la identidad femenina. A través de situaciones de la vida cotidiana, esta recopilación de cuentos nos acerca a los pensamientos y conflictos que enfrentan las mujeres desde su niñez hasta la edad adulta. Debido a esto, es fundamental el manejo de personajes de distinta edad, posición económica y diversos intereses para mostrar la complejidad de la configuración de la figura femenina en la segunda mitad del siglo XX. Este trabajo aborda la problemática de género que nos presenta la obra a partir de tres elementos: (a) la caracterización de los personajes femeninos, (b) el cautiverio femenino y (c) la permanencia de las construcciones sociales de género. Estos elementos permiten observar la constante búsqueda de reconocimiento externo en las mujeres representadas, así como la imposibilidad de satisfacer las exigencias de los otros. De este modo, Dueñas expone y critica estereotipos de género que no sólo son ajenos a la mujer, sino que tampoco funcionan como un ideal femenino.

Palabras clave: Escritoras mexicanas; autoras jaliscienses; caracterización femenina; estereotipos de género.

Abstract: The analysis of *Tiene la noche un árbol*, by Guadalupe Dueñas, reveals a wide range of aspects that impact the construction of female

identity. Through everyday life situations, this collection of short stories brings us closer to the thoughts and conflicts that women face from childhood to adulthood. Due to this, the handling of different age, economic position and diverse interests' characters is essential to show the complexity of female's figure configuration in the second half of the twentieth century. This paper addresses the gender problematic presented from three elements: (a) the characterization of female characters, (b) female captivity and (c) the permanence of gender social constructions. These elements allow observing the constant search for external recognition by the represented women, as well as the impossibility of satisfying the demands of others. In this way, Dueñas exposes and criticizes gender stereotypes that are not only alien to women, but that also do not work as a female ideal.

Keywords: Mexican writers; Jalisco's writers; female characterization; gender stereotypes.

Introducción

La época del México posrevolucionario se caracteriza por una reconfiguración de la organización nacional que propició una introspección sobre el concepto de lo mexicano. Esta situación sociopolítica se plasmó en diversas manifestaciones culturales y movimientos sociales, entre los cuales destacan el surgimiento de corrientes artísticas y la creación de instituciones con un carácter nacionalista. La filosofía y las letras también formaron parte del debate identitario. En especial se destacan los trabajos de autores que trataron de desentrañar el significado del ser mexicano. Nos referimos en especial a las obras de Antonio Caso (*El problema de México y la ideología nacional*, 1924), José Vasconcelos (*La raza cósmica*, 1925), Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934), Leopoldo Zea (*El positivismo en México*, 1945) y Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*, 1950).

A la par del nacionalismo, la lucha de las mujeres y su participación social se iba afianzando. En 1953 se promulga la ley que establece el derecho al voto de éstas y en 1955 pueden votar por primera vez. De esta

manera, dentro de la literatura, esta búsqueda de identidad no tuvo sólo un enfoque nacionalista, sino que también se reflejó el momento de emancipación que estaban viviendo. La aparición de varias voces femeninas tanto en la poesía como en el teatro y la narrativa permitió que la problemática de género fuera abordada desde la propia perspectiva de las mujeres. De esta manera, la literatura escrita por mujeres coadyuvó a construir una identidad femenina mexicana, que cuestiona y responde a una postura tradicionalista de la función social y familiar de la mujer.

Tiene la noche un árbol (1958) es una colección de cuentos que invita a reflexionar sobre diversos momentos y circunstancias que impactan la vida de una mujer. En este texto, Guadalupe Dueñas retoma las voces de mujeres de distintas edades y posiciones económicas para dibujar un retrato de la compleja situación de género en la segunda mitad del siglo XX. Esta obra se caracteriza por el manejo narrativo de personajes, propicio para adentrarnos en la introspección de la problemática de su tiempo en cuanto al ser femenino. De este modo, nos muestra los pensamientos y conflictos que enfrentan las mujeres desde su niñez hasta la edad adulta. Asimismo, incluye personajes con elementos fantásticos. En este trabajo se analiza la representación de la identidad femenina en *Tiene la noche un árbol* a partir de tres elementos: (a) la caracterización de los personajes femeninos, (b) el cautiverio femenino, (c) la permanencia de las construcciones sociales de género.

La caracterización de los personajes femeninos

Bartra (2012) observa que los mitos fundacionales del mexicano remiten a dos figuras femeninas aparentemente contrapuestas: la Virgen de Guadalupe y la Malinche; sin embargo, "un examen atento y desprejuiciado nos llevará, me parece, a contemplar a la Malinche y a la Virgen de Guadalupe como dos encarnaciones de un mismo mito original" (Bartra, 2012, p.172). Este carácter dual ha convertido a la mujer en un personaje marginal, indefinido, que es difícil de comprender. Ahora bien, pareciera que esta indefinición y mitificación femenina no es un fenómeno exclusivo de la cultura mexicana. Por el contrario, Goffman (1991) advierte que,

en otros espacios, la imagen de la mujer ha adquirido un carácter ritual, gracias a las repeticiones continuas en diferentes aspectos culturales como la publicidad y el arte.

La mujer ha sido descrita frecuentemente desde la perspectiva del hombre. La predominancia masculina en la política, la cultura y el arte ha propiciado que la figura femenina sea mostrada como un elemento de otredad. Por esta razón, Tello Díaz (2016, p.2) ha señalado que "las mujeres deben escribirse a sí mismas: deben escribir acerca de otras mujeres y traerlas a la escritura (…) La mujer debe ponerse a sí misma dentro del texto". La segunda mitad del siglo XX fue testigo del surgimiento de escritoras que introducen y acercan a la feminidad desde nuevas concepciones. Entre las obras que abordan la temática de la mujer desde la mirada femenina destaca *Tiene la noche un árbol* (1958) de Guadalupe Dueñas.

Las protagonistas de los cuentos incluidos en esta obra se presentan en un constante cuestionamiento ante las exigencias del mundo externo. Se convierten en personajes complejos en la medida en que descubren características propias que son inconsistentes con un ideal de feminidad estático y arcaico. Por esto, Dueñas adentra al lector en la psique de sus protagonistas, a partir de diálogos, monólogos y reflexiones que permiten observar una toma de conciencia de su naturaleza femenina en contraposición a los roles tradicionales que deben asumir.

Bernad, Mut y Fernández (2013) definen al estereotipo como una imagen sistematizada y socialmente aceptada para representar a un grupo particular que se sustenta en una concepción estática de sus miembros y sus características. De esta forma, ciertos roles de género se establecen como un elemento recurrente en la literatura, en el cine, en la música, en la publicidad, hasta constituirse en convenciones sociales para representar a las mujeres. La conceptualización de la feminidad a partir de estereotipos ha promovido que, incluso en nuestros días, los personajes femeninos sigan situándose preferentemente en espacios cerrados y privados, en contextos familiares, dependientes de un hombre, vistas como objetos decorativos y exaltando su sensibilidad sobre su capacidad (Velandia-Morales y Rincón, 2014).

Dueñas no se rebela contra estos estereotipos tradicionales, sino que los retoma para presentarnos niñas, jóvenes y adultas que los cumplen sólo de manera parcial. Sus cuentos muestran mujeres auténticas que no pueden tener todas las características de un ideal ajeno a su realidad. Los personajes de *Tiene la noche un árbol* revelan un conflicto ontológico ante su imposibilidad de cumplir esos requerimientos que la sociedad les impone. Dos exigencias sociales, que las protagonistas no consiguen alcanzar, se repiten con mayor frecuencia: la perfección física y la maternidad.

La feminidad demanda hermosura, por esto, la tía Carlota le dice a su sobrina: "A ti que no eres bonita te dejaron con nosotros" (Dueñas, 85, p.8). La falta de una belleza reconocida por los demás determina, en gran medida, las acciones y decisiones de las mujeres. Judit se refugia en la soberbia para ocultar sus sentimientos por Ramiro porque sabe que él "es el mejor del pueblo y ella no es la mejor. Otras más bellas, ricas, la envidian" (Dueñas, 85, p.118). Por su parte, Raquel desde que llega a la casa de las señoritas de Moncada "sintió la culpa de ser fea" (Dueñas, 85, p.49). De esta forma, el destino sombrío es determinado por su poca gracia física.

El alejamiento de los estándares estéticos femeninos les impide desempeñar las funciones estereotipadas que como mujeres debían cumplir. La sobrina no puede mostrarse como una niña amorosa, sino que es incapaz de abrirse emocionalmente cuando finalmente su tía Carlota le muestra cariño y sólo finge dormir. Judit no puede convertirse en la princesa elegida entre la multitud; por el contrario, envenena a Ramiro y se condena a sí misma a vivir para prolongar el dolor de la muerte de su amado. Raquel no puede llenar el vacío maternal de las señoritas de Moncada, quienes al principio la cuidan como una hija, pero al final la asesinan.

En contraparte con estos tres personajes, la protagonista de "Prueba de inteligencia" es consciente de su hermosura y solicita trabajo en un banco, donde le han informado que intentaban "cambiar las competentes por las bien trajeadas" (Dueñas, 85, p.15). Sin embargo, por su poco talento es rechazada y no consigue su objetivo, que en sí no consistía en trabajar, sino en encontrar un marido. De este modo, observamos que la belleza no

constituye un elemento que complete en sí mismo la función propia de la mujer, sino que, para cumplir con su rol femenino, también debe formar una familia.

La mayoría de las protagonistas de *Tiene la noche un árbol* son hijas, sobrinas, hermanas, tías, pero no madres. En el caso de las jóvenes, esta situación las obliga a buscar un camino a seguir, ya sea por el matrimonio, el ascenso social o el trabajo. Sin embargo, algún acontecimiento siempre parece obstaculizar sus pretensiones y lograr la transformación de sus vidas. En algunos cuentos el infortunio parece ser propio de un sino adverso, como en "Una carta para Absalón", donde XXX narra que, para casarse con su prometido, un Marqués, el protocolo le exige que haga una acción heroica, por lo que le escribe a Absalón para que "por cable me envíes una idea fácil y original, porque sólo me dan una semana para que me escrituren un árbol genealógico" (Dueñas, 1985, p.104).

En otras ocasiones, el destino está marcado por un elemento ajeno e irrefutable, como en "Caso clínico", pues "lo que yo tengo es encantamiento y mi mal comenzó… desde siempre" (Dueñas, 1985, p.70). Con un manejo de un humor oscuro, la protagonista de "Zapatos para toda la vida" manifiesta que no tendrá que usar siempre los zapatos de la industria de su padre pues "los modelos cada instante son más viejos, me avergüenzan. Hacen falta siete vidas para usarlos. No se acaban…" (Dueñas, 1985, p.122). Algunas narraciones, incluso, muestran a la muerte como el instrumento que determinará la continuidad de la desdicha; tal ocurre en "Tiene la noche un árbol", "El moribundo" o "Judit".

En el caso de las mujeres adultas, la falta de una familia propia, donde cumplan el rol de esposa o madre, se convierte en un motivo de amargura, por lo que su carácter se vuelve frío y distante. "La tía Carlota" es descrita como "alta, cetrina, con ojos entrecerrados esculpidos en madera. Su boca es línea sin sangre, insensible a la ternura. Mi tío afirma que ella no es mala" (Dueñas, 1985, p.7). En "Al roce de la sombra", el compañero de viaje le informa a Raquel de las Moncada en estos términos: "Señoritas, no señoras… quien sabe si la acepten, no se interesan por nadie (…) Son esquivas, secretas, un bibelot" (Dueñas, 1985, p.44).

Los personajes son conscientes de su carencia; saben que no cumplen con los requerimientos propios de su género. Por esto, con frecuencia, se manifiestan voces que expresan el deseo de vivir una realidad distinta, de ser alguien más. En "La araña", una mujer se identifica con una araña que pende de los muros de su cuarto; en "Al roce de la sombra", las señoritas de Moncada simulan tener reuniones con personajes nobles, tratando de emular épocas pasadas cuando tenían otra posición económica y social; en "Al revés", Rosita quiere ser una sirena; en "Conversación de Navidad", todas las hermanas fingen ser la familia perfecta que tiene la cena de natividad perfecta; en "Topos Uranus", la joven utiliza las fragancias que hay en su casa para hacerle creer a sus compañeras que es una millonaria excéntrica; en "Digo yo como vaca", la protagonista afirma "Si hubiera nacido vaca estaría contenta" (Dueñas, 85, p.8).

El anhelo de transformarse en otra persona o, inclusive, en un animal es una forma de rechazo a sí misma; un rechazo compartido por otros actores que también sienten ese desprecio. En "La historia de Mariquita" se cuenta que los amigos que supieron el secreto familiar dejaron de hablarles y que las sirvientas inventaron que el fantasma de Mariquita recorría el vecindario. En "La timidez de Armando" la composición del día de la madre llena de referencias a tormentas, pulpos y plantas venenosas revela los sentimientos contra la figura femenina. El rechazo incluso se convierte en abandono en "Mi chimpancé". Para evitar este repudio, las mujeres se ocultan y se mantienen alejadas, por lo que siempre se presentan como elementos marginales de la comunidad adonde pertenecen o quieren pertenecer, como le escribe XXX a Absalón: "nuestro título nos otorga la merced de colocarnos a metro y medio de la puerta y a hacer una reverencia cuando el maestro de ceremonias nos lo indique; pero no hay esperanza de que nos dejen hablar, ni para decir 'hola' o 'buenos días'" (Dueñas, 1985, p.109).

Si bien los personajes femeninos de *Tiene la noche un árbol* conservan elementos de las figuras rituales de la femineidad, que caracterizan a la mujer como un personaje oculto, lejano, sumiso, pasivo, dócil, débil, superficial (Goffman, 1991); también son personajes incompletos, que no

consiguen cubrir de manera cabal con las funciones que socialmente se les ha asignado. De esta manera, Dueñas utiliza esos prototipos tradicionales para presentar una caracterización femenina distinta a los roles tradicionales, con personajes complejos y problemáticas únicas. Esto puede ser una representación de la ruptura en los roles sociales que las mujeres estaban viviendo en esa época, lo que las está obligando a replantearse su papel en la sociedad y una nueva configuración de lo femenino.

El cautiverio femenino

En *Tiene la noche un árbol,* Guadalupe Dueñas trata de mostrarnos los conflictos internos del ser ante la búsqueda de satisfacer los roles socialmente aceptados. El empleo de estereotipos de género provoca que la obra centre su atención en la mujer, ignorando casi por completo a la figura masculina (Aguaded, Hernando-Gómez y Tello-Díaz, 2011). De veinticinco cuentos que conforman este volumen, en veintidós se destaca la presencia de una mujer o una niña. Incluso en los protagonistas masculinos se enfatizan características relacionadas con lo femenino como el miedo o el llanto. Por ejemplo, "La fábula canina" narra la historia de un joven que no puede cruzar una puerta por su miedo a los perros; "El sapo" cuenta cómo un grupo de niños mata a un sapo, pero al darse cuenta de lo que han hecho, terminan llorando de tristeza.

Las narraciones tienen un tono íntimo, como si nos estuvieran confesando o contando los misterios y angustias del ser. Por esto, la obra utiliza la primera persona en más de la mitad de los textos y la segunda persona en uno. En los demás, la tercera persona está acompañada de diálogos que permiten la introspección en el sentimiento y en el pensamiento de la mujer. Así, las voces de los personajes adentran en diferentes problemáticas, pero siempre con un carácter de tipo ontológico.

Un elemento que comparten todas estas historias es el sentimiento de aprisionamiento de las protagonistas. El cautiverio no es una condición física, sino una percepción psicológica, que termina convirtiéndose en una cualidad esencial del ser. En "Mi chimpancé", la partida del animal hace reflexionar a la protagonista que él no nació para estar preso, pero la situación

de ella es completamente diferente: "a él ha de vengarlo el tití tembloroso acorralado en la jaula, quien también podrá condenarme (…) Me aconseja que mejor me encierre yo en la jaula" (Dueñas, 1985, p.79). En "Zapatos para toda la vida", la joven, harta de usar el calzado del arruinado negocio de su padre, siente que los zapatos enjaulan sus pies.

En la obra de Dueñas, el encierro es una característica permanente de los personajes; por esto, hasta en la muerte están recluidas, como en el caso de Mariquita, quien no es enterrada sino, guardada en un estuche durante veinte años. El frasco es conservado por su hermana y muchos años después todavía lo observa con nostalgia, como a "una jaula vacía" (Dueñas, 1985, p.27).

Los personajes están atrapados en un entorno adverso, distante de sus expectativas, lejano a sus deseos. Como consecuencia de esto, los personajes pueden adoptar dos posturas. Una parte opta por apartarse del resto y refugiarse en sí mismos, como podemos observar en la descripción de las señoritas de Moncada: "Refugiadas en altiva reserva, envueltas en su propia noche, su mundo era el coloquio de sus dos soledades" (Dueñas, 1985, p.51). Otros personajes tratan, sin éxito, de incorporarse a un mundo que no les corresponde. De esta forma, "Raquel empeñosa en congraciarse con las ancianas, festejaba sus ocurrencias" (Dueñas, 1985, p.55); así como las hermanas de "Conversación de Navidad" quieren guardar las apariencias ante sus esposos y seguir una tradición cristiana, completamente ajena a las hijas de una familia de gitanos nómadas.

Aunque estas dos actuaciones parecieran contradictorias, en el fondo muestran un desprecio total a su realidad, esto es, una negación de sí mismas y de los otros. En este sentido, la lectura de los cuentos que conforman *Tiene la noche un árbol* no sólo muestra la imposibilidad de alcanzar ese ideal femenino que socialmente ha sido impuesto, sino también un rechazo al mismo, que no se muestra como una resistencia, sino como un hastío. Esos ideales son el deseo de los otros, lo que el resto esperaría de ellas, pero no lo que las mujeres quieren lograr.

Entre todos los textos, que retoman el cautiverio, destaca: "Y se abrirá el libro de la vida" por hablar de espacios abiertos. Es una invitación en

segunda persona a observar la naturaleza, como una promesa de un cambio. La transformación que anuncia este cuento parte de la destrucción de la existencia presente en un futuro, cuando "La dimensión de la sombra abarca la inmensidad. Y todo es destruido. Sólo la Voz del Señor flota sobre la nada" (Dueñas, 1985, p.96). Así, la autora nos presenta la apertura de un mundo distinto, un nuevo inicio, que requiere el término de lo conocido.

Un elemento que está relacionado con el cautiverio es el aislamiento de los personajes. A pesar de estar siempre rodeadas de gente, las mujeres experimentan un sentimiento continuo de soledad. Los otros se muestran constantemente como el motivo de la angustia; existe un deseo de escapar y de alejarse que las convierte en personajes solitarios, apartados, distantes. De hecho, las mujeres prefieren la ausencia total del otro, el retraimiento es su refugio: "Judit piensa en el pueblo vacío: que nadie se cruce con ella, que nadie le hable, que nadie sea" (Dueñas, 1985, p.117). La soledad se convierte en un anhelo; por esto, hay un elemento liberador en la partida del otro: "Si él parte mañana, ¡que se vaya! El ronquido de su ancho tórax no mandará el aire de mi amanecer" (Dueñas, 1985, p.79).

El aislamiento es una condición permanente, vinculada al pasado y al espacio onírico.

Así, varios cuentos comienzan o concluyen hablando de la soledad de sus protagonistas:

- Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio -"La tía Carlota" (Dueñas, 1985, p.7).
- Reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía - "Historia de Mariquita" (Dueñas, 1985, p.27).
- La soledad la volvía etérea - "La hora desteñida" (Dueñas, 1985, p.18).
- Nunca supieron la importancia que aquel paraíso de colores significó para mí, para mi espíritu abandonado a la sola emoción de aquella bodega encantada - "Topos Uranus".

La mujer no sólo es consciente de su reclusión, sino que la acepta e, incluso, la busca. Tal es el caso de la protagonista de "Prueba de inteligencia",

quien manifiesta: "Fue una verdadera lástima, pues ya me veía tras de una ventanilla enrejada, con su macetita estilo andaluz y los hombres haciendo cola para decir piropos. Por eso ya solicité al gerente que me permita asistir a una de las rejas, sin goce de sueldo, ¡quien quita y me case" (Dueñas, 1985, p.18).

El sentimiento de aprisionamiento que manifiestan las protagonistas les permite observar una realidad en la cual los demás personajes que las rodean también se encuentran encarcelados de alguna forma: "Una larga cola en la ventanilla, mientras los pies echan raíces, cuerda de presidiarios conformes en pagar la condena" (Dueñas, 1985, p.31). Esta prisión universal y omnipresente se muestra como una extensión de la sensación de cautiverio, con lo cual se transforma en un fenómeno ontológico del humano, que ya no exclusivo del género femenino, aunque las mujeres sean las más vulnerables. Así, un evento cotidiano como mandar una carta puede transformarse en una experiencia inalcanzable, que expone a un actor ante el escrutinio del otro: "Poco a poco se entera de la dificultad que el de adelante tiene con el sordo de la reja, y siente la intranquilidad del contrabandista de medias en la aduana" (Dueñas, 1985, p.31).

A pesar de mostrar el confinamiento de los otros, *Tiene la noche un árbol* expone un cautiverio masculino completamente distinto al femenino. "El moribundo" es un joven que ha estado tres meses encarcelado en las mazmorras de Morelia por ayudar a los cristeros. Destaca el carácter político y social de este encierro, así como también que el joven, solo y enfermo, se fuga y logra llegar a casa. Por esto, la muerte lo libera del dolor y de los rencores de los otros.

En contraposición con el cautiverio de los personajes femeninos, Rosita se muestra libre, con convicciones y dueña de sus decisiones. Es interesante observar que este cuento es el único que tiene un tono fantástico. La protagonista es un pez, condición que le provoca el repudio de las mujeres de su clase y de su profesor. Pese a las negativas, ella está dispuesta a aprender español para satisfacer su deseo de cantar poemas escritos por ella. Esta creatividad del lenguaje se contrapone con la obsesión del profesor Nebrija que le quiere imponer el aprendizaje de unas reglas gramaticales áridas. Al

final de "Al revés", ella decide abandonar la clase, no sin antes exponer los motivos de su deseo de convertirse en sirena. Aunque su discusión con el profesor es una metáfora del debate entre la ciencia y el arte, resalta que su libertad y su decisión sobre su futuro no fortalecen su existencia; por el contrario, admite que "somos de irrealidad, de sutileza, de fantasía" (Dueñas, 1985, p.65). De este modo, Dueñas nos propone una libertad interior mediante la poesía, la literatura y el arte, aunque acepta que esto no puede cambiar el mundo exterior que aprisiona.

La permanencia de las construcciones sociales de género

El *ethos* de los personajes de esta obra está determinado por su situación genérica. Las mujeres presentan cualidades definidas que, como ya se ha establecido, corresponden con las representaciones tradicionales de la feminidad, aunque de forma incompleta. Esta caracterización estereotipada les otorga a las protagonistas de las narraciones un conjunto de rasgos con una fuerte carga simbólica, gracias a la cual se establece una distinción entre hombre y mujer. Esta separación de roles genéricos y relaciones de poder coadyuva a perpetuar los valores tradicionales que otorgan un mayor prestigio y estatus a las acciones de los varones que a lo realizado por mujeres (Bernad, Mut y Fernández, 2013).

Se observa que, siguiendo esquemas de género preestablecidos, los personajes de Dueñas conservan la caracterización propia de la mujer débil, ornamental, sumisa, insegura y sentimental. Por ejemplo, en el cuento que da nombre a la obra, Silvia es una joven de "escuálida figura" y "suave corazón" que muere después de una repentina enfermedad. Sin embargo, también en acuerdo con una tradición cultural mexicana que ha construido a la figura femenina como un personaje dual (Bartra, 2012), las mujeres de los cuentos de esta obra también pueden tener un trasfondo perverso e, incluso, incitar al pecado, sobre todo a la lujuria.

"El sapo" narra la historia de un grupo de niños que tortura a uno de estos animales, pues uno de ellos afirma: "Yo lo conozco, es traidor, es venenoso; si se enfurece puede estallar y cegarnos con la lumbre que le hace brincar el pecho" (Dueñas, 1995, p.29). Pese a la crueldad de sus

acciones al final terminan llorando de tristeza porque han matado al sapo. "Los piojos" presenta una escena con algunas similitudes, en cuanto a que una niña agarra a unos piojos con un popote y, uno por uno, los coloca en un comal caliente. A diferencia de los niños, Camila no presenta ningún remordimiento, por el contrario, se divierte: "algo atávico y maligno le impedía retirar la vista del diminuto horno crematorio; sus facciones de niña mostraban crueldad diabólica" (Dueñas, 1995, p.72).

La diferencia entre las acciones de los hombres y las mujeres también es producto de la valoración social. "La tía Carlota" cuenta que su hermano y padre de la protagonista era un seminarista que dejó los votos por culpa de la madre de la niña. A pesar de que admite que la mujer era muy joven, ella provocó la tentación del hombre, pues "si enredó a tu padre es que le sobra malicia" (Dueñas, 1995, p.8). Para remarcar el infortunio que puede traer el personaje femenino, la niña también es descrita como la culpable de la desgracia de Rosario, una muchacha que estaba enamorada del padre: "El día que llegaste al mundo se quebró como una higuera tierna. Tú apagaste su esperanza. En fin, ya nada tiene remedio" (Dueñas, 1995, p.8).

La dureza de las palabras con las que la joven y la niña son juzgadas se acentúa por el hecho de provenir de otra mujer. Las protagonistas de "La tía Carlota" son conscientes de la diferencia genérica, pues la descripción del padre es muy diferente: "Mi padre es hermoso (…) Se parece al arcángel de la sala y hasta puedo imaginarme que haya sido también un niño" (Dueñas, 1995, p.13). De hecho, en la medida en que la tristeza hace que la niña tome un parecido a su padre, finalmente despierta la ternura y el amor de su tía: "que siempre he sido una niña muy buena, que mi color es de trigo y que hasta los propios ángeles quisieran tener mis manos. Pero por lo que más me quiere es por esa tristeza que me hace igual a mi padre" (Dueñas, 1995, p.14). De esta manera, se puede observar que las mismas mujeres admiten ese estatus marginal de lo femenino, no como un sometimiento, sino como una situación casi natural.

Los productos culturales, tales como la publicidad o el arte, retoman los valores y normas aceptados socialmente (Goffman,1991). De esta forma, propician la construcción de una identidad de género estática, no

siempre acorde con los cambios sociales, donde las mujeres ocupan día con día puestos de mayor importancia y competitividad (Velandia-Morales y Rincón, 2014). En el caso de los cuentos que conforman *Tiene la noche un árbol*, los personajes femeninos enfrentan una sociedad que impone una imagen estática de su género. Su realidad es ajena a esos roles establecidos y, más aún, la búsqueda de estos ideales les parece infructífera y hasta indeseable. Este alejamiento de los estereotipos de género limita su acción y las conduce hacia la soledad y el ostracismo. Aun cuando tengan ciertas características, como la obediencia o la delicadeza, siempre habrá algo que les hará falta para ser lo que el otro requiere.

La problemática identitaria de los personajes femeninos de *Tiene la noche un árbol* explica su indefinición y anonimato. En otro nivel narrativo, este anonimato también permite concluir que las problemáticas que atraviesan no son de una persona en particular, sino cuestiones de género. Gracias al recurso de la narración en primera persona, Dueñas excluye el nombre de la mayoría de sus protagonistas de manera casi imperceptible. No obstante, esta carencia de identidad se hace evidente en algunos cuentos como en "Una carta para Absalón", que es firmada por "XXX", o en "Conversación de Navidad", un diálogo donde nunca se oye al interlocutor. Esta ambigüedad del ser llega a sus últimas consecuencias en "Caso clínico", donde la protagonista necesita "averiguar si existo, en las funerarias" (Dueñas, 1985, p.124).

Conclusiones

Los personajes femeninos se representan como seres inacabados e indefinidos, que buscan, en la validación en el otro, el reconocimiento de su propio ser. Esta validación nunca llega; tal es el caso de "Una carta para Absalón", donde la protagonista requiere de hacer algo extraordinario para ser aceptada por la nobleza o en "Historia de Mariquita", que hasta en la muerte no encuentra un lugar. Si acaso llegara la aprobación buscada, es rechazada; como ocurre con Judit cuando decide envenenar a Ramiro, o con la sobrina que ignora los cariños de la tía Carlota.

El conflicto identitario que presentan las protagonistas surge de la imposibilidad de satisfacer lo que esperan los demás. De esta forma, los estereotipos se presentan como figuras irreales e inalcanzables. Pero la crítica de Dueñas no refiere únicamente a la presión social que sufren los personajes, sino que también cuestiona esos roles que se le han asignado a la feminidad. Por esto, en "Prueba de inteligencia" nos presenta una mujer hermosa, superficial y tonta, que es totalmente incompetente en un contexto laboral y que también es rechazada. De esta forma, el texto expone que estos estereotipos tampoco funcionan como ideal del ser mujer. Este conflicto podría entenderse como el conflicto real al que las mujeres de ese tiempo se estaban enfrentando, frente a un mundo donde su participación social, tanto como empleada o como profesionista, la hace elegir entre el rol tradicional o uno más moderno, entre la soltería o el matrimonio, entre ser madre o no serlo. La introspección representada por el encierro de los personajes o sus reflexiones no ha pasado de moda, pues las mujeres siguen en este cambio de paradigma. Por ello, la obra de Guadalupe Dueñas sigue encantando a sus lectores y ofreciendo una muestra de los conflictos que construyen la feminidad.

Bibliografía

Aguaded, Jorge Ignacio; Hernando-Gómez, Ángel y Tello-Díaz, Julio. (2011). El análisis de estereotipos femeninos en una ludoteca virtual "Rostros de mujer". *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* [en línea], III-IV [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2018] Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15323589008.

Bartra, Roger. (2012). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

Bernad, E.; Mut, M. y Fernández, C. (2013) Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social*, 18, pp. 169-189.

Dueñas, Guadalupe (1985). *Tiene la noche un árbol.* México: Fondo de Cultura Económica.

Goffman, Erwin (1991). *Los momentos y sus nombres*. Madrid: Paidós.
Tello Díaz, Lucía (2016). La 'mirada femenina': estereotipos y roles de género en el cine español (1918-2015). *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación* [en línea], [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2018] Recuperado de http://ucsj.redalyc.org/articulo.oa?id=16848204005.
Velandia-Morales, A., & Rincón, J. C. (2014). Estereotipos y roles de género utilizados en la publicidad transmitida a través de la televisión. *Universitas Psychologica*, 13 (2), pp. 517-527.

El dilema religioso en *Memoria de una espera* de Guadalupe Dueñas

AMÍLCAR URBANO

Resumen: La razón de ser del siguiente artículo se fundamenta en la exploración de las voces que componen el dilema religioso en la única novela de Guadalupe Dueñas. La teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín y la teoría de la fiesta de Roger Caillois fueron las elegidas para la composición del artículo, con la ayuda de los conceptos de lo erótico y lo obsceno de Aldo Pellegrini. El resultado arrojó una íntima relación entre la religiosidad de la obra de Dueñas y la composición de voces ofrecida por la novela, generando así la incertidumbre en su protagonista mediante una crisis de fe y una confrontación con su realidad.

Palabras clave: Escritoras mexicanas; Novela fantástica; Polifonía; Teoría de la fiesta; discurso religioso.

Abstract: The reason for the following article is the exploration of the voices that configure the religious dilemma in Guadalupe Dueñas' only novel. The polyphony theory by Mikhail Bakhtin and the party theory by Roger Caillois were the chosen ones for the composition of this article, along with Aldo Pellegrini's concepts of the erotic and the obscene. The result showed an intimate relationship between the religiosity of Dueñas' work and the composition of voices offered by the novel, thus generating uncertainty in its protagonist through a crisis of faith and a confrontation with her reality.

Keywords: Mexican writers; Fantastic novel; Polyphony; Party theory; religious discourse.

Introducción

Guadalupe Dueñas (Guadalajara, 1910-Ciudad de México, 2002) ha logrado crear en sus textos un juego que gusta de moverse entre la autoficción, la fantasía, el horror y la cotidianidad. Su primer libro de cuentos, *Tiene la noche un árbol* (1958), la colocó en la mirada del mundo literario para consagrarse, con el tiempo, como una de las mejores cuentistas de México.

Dueñas goza de un gran reconocimiento para aquellos que la conocen como cuentista, pero su nombre desaparece por completo del canon novelesco debido a su aparente inexistente producción dentro del género. Sin embargo, durante los años sesenta, afirmó que estaba trabajando en una obra que sólo necesitaba una corrección antes de ser publicada: se trataba de una novela.

El tiempo pasó hasta que la muerte la alcanzó en 2002; la corrección parece que jamás llegó. A pesar de todo, en 2017, el público tuvo acceso a este texto gracias a *Obras completas* (FCE), donde se recuperaron todos sus textos junto con su producción inédita, incluyendo su novela, tal y como se tenía guardada en la Biblioteca Nacional de México.

Memoria de una espera se perfila como una extensión y maduración de los elementos tratados en sus primeras obras, hilándolos inteligentemente en el espacio común de una sala de espera. Con el pretexto de la supuesta llegada de un ministro que parece inexistente, Dueñas crea un pequeño mundo ocupado de una reducida cantidad de habitantes.

El tema que sale más a relucir es el de la espera a causa de la burocracia, la cual obliga a los personajes a urdir planes para conocer al ministro, a la par que comienza una singular convivencia entre ellos. Sin embargo, eventos y personajes logran enredarse cada vez más, hasta que sus temas de conversación se alejan de la cotidianidad para adentrarse en debates abstractos y filosóficos.

Mónica, la protagonista, se ve sumida en una crisis en la que empieza a dudar de su fe: su fe en la llegada del ministro y su fe en el catolicismo. Los personajes también manifiestan estas incertidumbres, pero ninguna de ellas es idéntica a otra. Cada personaje sufre una crisis de algún tipo, que termina por influir de una u otra manera en el dilema religioso de Mónica.

En el siguiente artículo se hará uso de la teoría de la polifonía de Mijaíl Bajtín hallada en *Problemas de la poética de Dostoievksi* (1979) en su edición del 2005 del Fondo de Cultura Económica, en conjunto con la teoría de la fiesta de Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado* (1939) en su edición de 1984, igualmente del Fondo de Cultura Económica. También se usarán los conceptos encontrados en "Lo erótico como sagrado" (1981) de Aldo Pellegrini en *Obscenidad y pornografía* en su edición de 2003 de Editorial Argonauta.

Es de esta forma como se buscará poner de manifiesto la forma en que las diferentes voces dialogan alrededor de la visión religiosa que posee cada una de ellas, usando para este fin la interacción entre lo pagano y lo divino presente en la novela *Memoria de una espera* en su edición del 2017 hallada en *Obras completas* del Fondo de Cultura Económica.

Resultados

El personaje de Mónica, en un principio, no manifiesta dudas acerca de su posición ideológica. Mantiene una neutralidad que la convierte en oyente y testigo. Sus pensamientos y su entorno son descritos gracias a una voz narrativa en tercera persona que logra introducir de forma efectiva el diálogo entre personajes; es la forma donde se expresa el valor polifónico de la novela.

Los personajes son diversos en sus estratos e ideologías. La protagonista es expuesta en un primer momento como una suerte de tabula rasa para dar pie a que el resto de personajes sean presentados entre sí y a la protagonista. Es la razón por la que Mónica da la impresión de ser tan poco activa en la primera mitad del texto: aún no forma parte del grupo de la sala de espera.

Entre los personajes podemos ver a aquellos que marcarán el dilema religioso. Entre ellos están las dos monjas (sor Imelda y la madre Teresa); el gordo Raúl Contreras, quien se muestra renuente a toda idea propuesta por las religiosas; Pablo, el personaje de vena atea y cualidad contrastante; y Mabel, la extranjera que prefiere desvivirse en el hedonismo. Cada uno de ellos tendrá una pequeña influencia en Mónica.

Las voces configuradas en la obra crean para cada personaje una visión de mundo particular. Mónica es partícipe de discusiones que ponen en duda su propia apreciación de la realidad, la del resto de habitantes de la sala y de los mismos personajes que se encuentran ajenos a la espera eterna, siendo estos últimos los que actúan con más discreción que los condenados.

Entre uno de esos personajes que se mantienen alejados de la sala se encuentra el padre Anselmo, quien busca ser un ancla moral para Mónica. La presentación de este personaje es el catalizador del dilema moral que busca darse en el resto de la novela: ¿vale la pena seguir inmiscuida en la fe católica? Esta pregunta suele enfocarse en la sexualidad de Mónica, que ella misma ve como un tabú.

La duda religiosa se concreta en este punto de la novela. Mónica al fin se abre frente al lector y describe con claridad que la vida casta le resulta frustrante porque no es algo que ella buscara de forma activa, a diferencia del padre Anselmo o de las monjas. Ella reniega de las enseñanzas de recato del padre y busca atentar contra éstas, de forma infructuosa en la mayoría de casos.

La razón de este cambio tan brusco dentro de la novela, que va de una simple espera a la duda existencial de la religión como controlador del deseo sexual, sucede desde que Mabel invita al grupo de la sala a una fiesta, donde varios de ellos ven con sorpresa y con horror la lubricidad que emana de la celebración de la extranjera. O al menos es la apreciación que ellos le dan, al punto de temer que la fiesta pronto se convirtiera en una orgía.

El grupo de personajes se muestra claramente ajeno al universo que les presenta Mabel: uno lleno de lujos, poco recato y excesos. La novela es

clara en dividir el atrevimiento del personaje extranjero con la discreción de los personajes mexicanos. Nadie de los habitantes se siente cómodo en ese ambiente y optan por el escape. La visión tan conservadora y recelosa de los personajes es parte del tabú sexual.

Momentos antes de que los personajes decidan huir de la fiesta, notamos a una Mónica expectante por algo que jamás llega a materializarse y que jamás define qué es de forma clara, volviendo a caer en su propio sopor. Si bien esto puede ser visto como un motivo más que perpetúa la espera infructuosa, es aquí donde se dan los primeros bocetos de su dilema religioso a partir de la introspección.

Dejar de lado la participación de Pablo en el dilema sería un error. Además de fungir como un interés amoroso para Mónica, cumple el papel de disipador de la fe. Su visión práctica y positivista lo obliga a no compartir, de ninguna forma, la visión religiosa de ningún personaje. No es un desprecio como el que suele mostrar Contreras hacia figuras religiosas, es un completo desinterés por la religión como tal y su papel sagrado.

La forma de manifestar esta superioridad humana de Pablo por la fe es la de ayudar a la causa de las monjas: el donativo que ellas esperaban del ministro es suministrado por Pablo. La razón de esto es dejar con total firmeza que la búsqueda de un milagro es completamente inútil, además de abrir una puerta más para acercarse a Mónica, busca nulificar por completo la utilidad religiosa.

Al ser mujer, la protagonista tiene un encanto que, para ahondar todavía más en su pena, termina por jugarle en contra. Casi todos los personajes masculinos la atacan por sorpresa, acusándola de coqueta y licenciosa. Mónica no entiende nada de las acusaciones, atribuyendo la acusación a una confusión de simple y llana amabilidad. Ni siquiera en la bondad puede refugiarse de su realidad femenina.

Mónica se envuelve en la ira que le ha causado la rectitud religiosa y que ha seguido toda su vida. Quiere liberarse y dejarse llevar por su feminidad, pero la culpabilidad le ataca: sin siquiera intentarlo, ha sido recriminada por ser atenta con otros personajes masculinos. Sufre una lucha en la que duda de la cualidad de su deseo: obscenidad o erotismo.

La indecisión termina por plantear cada relación que tiene con el resto de personajes.

La convivencia de voces y el subsecuente enfriamiento de la amabilidad de éstas, fuerzan a Mónica a la introspección y a la lucha con ella misma. Reflexiona sobre su dilema religioso y busca entender si es un camino virtuoso o una cárcel que se vio obligada a entrar por las circunstancias. Intenta revestir el problema en orgullo, pero siempre termina por caer su fachada para entrar de nuevo en la duda.

La idea de un conformismo se mueve en sintonía con la falta de emoción en la vida de Mónica. Hay un fuerte deseo de rebeldía, ligado con la teoría de la fiesta. Se necesita de un desentumecimiento de la vida formal, un escape y una licencia que se ponga por encima de la moral para evitar el propio desgaste del rito (Caillois, 1984, p.114). Mónica ha vivido su vida entera en ese rito, y finalmente un acercamiento a la realidad ajena la ha dejado agotada.

La prohibición ritual cumple una función, al igual que los tabúes: mantener lo profano y lo sagrado marginados para evitar un encuentro entre estas dos esferas que terminen por aniquilarse mutuamente y termine por erradicar todo el sentido construido alrededor de ellos (Caillois, 1984, p.13). Eso es lo que teme Mónica, una pérdida de la castidad sagrada, ahora puesta en duda, por los deseos eróticos que la obligan a cuestionar su sentido en la realidad. Las vertientes se complican cuando escucha el encuentro sexual de Mabel, que deviene en una depresión y subsecuentemente en su suicidio. El encontronazo entre el padre Anselmo y Pablo también ejerce otro punto de presión para Mónica. Todo culmina en una aparente cita que tendrá con Morales, pero que ella niega al ser un encuentro casi obligado por este último.

Morales no ha sido el único que ha intentado un encuentro directamente sexual con Mónica. Andrés (un personaje menor) intenta apelar a la lástima para intentar llegar a algo con la protagonista. Ella se niega al considerar a Andrés demasiado viejo y poco acertado para ella. Pablo intentó apelar al romanticismo, pero jamás se llega a algo por los ratos de orgullo de Mónica. Morales es quien intenta apelar al deseo sexual más carnal.

Después de todo, y de una larga reflexión, Mónica logra su tan anhelado acto de desobediencia, largándose de la sala de espera, temerosa de lo que podrá conllevar esa decisión. A sabiendas de haber logrado ese primer movimiento, la incertidumbre no la deja atrás. Aunque su rechazo a la cita de Morales en la casa del protagonista puede verse como un fracaso, es innegable que lo hizo a conciencia y que dio paso a su escape de la sala.

El maniqueísmo de la protagonista, uno que no se aprecia, sino hasta la mitad de la obra, se ve atacado por el bombardeo de voces y actos que la obligan a reflexionar la razón de su propia existencia. La espera funciona en un principio como parte de la burocracia eterna y una metáfora religiosa, pero que poco a poco se desfigura para convertirse en un espacio de candorosa introspección que deja en segundo plano el nivel metafórico para convertirse en un dilema moral.

Discusión

Puede que la novela de Dueñas no posea un gran círculo de discusión, desafortunadamente. Esto se debe quizás a su reciente publicación, a la extensión de la obra, al hecho de que no esté corregida o a un desinterés general por tomar una obra de un género ajeno a la autora y que pueda ser considerada por algunos como "inferior".

Los cuentos, por otro lado, han recibido un gran número de análisis por parte de especialistas en literatura y personas expertas en su obra. *Tiene la noche un árbol* es la obra que posee mayor cantidad de estudios y en la que convergen la mayor cantidad de tópicos que enriquecen la narrativa de Dueñas. Sin embargo, otras obras como *Antes del silencio* también poseen análisis pertinentes.

Se ha discutido sobre el factor determinante que ejerce la sexualidad sobre el dilema religioso de Mónica. La religiosidad y la sexualidad son temas que ha trabajado la autora y que han sido analizados por personas como Inés Ferrero Candenas. En su artículo "Perversión divina: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas", ella se aboca a describir el mecanismo de lo divino y lo profano también desde la visión de Caillois.

Inés Arredondo expone uno de los temas tan usados por Dueñas, que es la visión de lo divino como un acto purificador que lleva consigo la perversión. Es también de esta forma que ella marca una diferencia entre lo sagrado y lo divino. Se puede considerar que aquí existe un interesante punto de discusión: ¿*Memoria de una espera* trata el conflicto religioso desde lo sagrado o lo divino?

Desde lo que se interpreta en la novela, el conflicto sigue siendo de carácter sagrado. Si bien Mónica busca esa perversión como un acto de purificación, la realidad sagrada permea con más fuerza la duda de la protagonista. La razón se debe a la existencia de una ambivalencia entre un deseo de erotismo u obscenidad. En otras palabras, la esfera divina se encuentra alejada de la posición que desea obtener Mónica; la carnavalidad se acerca más al círculo vicioso de lo sagrado-profano.

De ninguna forma se niega que lo perverso como expiatorio sea inexistente en la novela. Mabel puede encajar en esa visión de mundo, incluso las hermanas Sámano pueden ser parte de esa discusión. Mabel vive en el desenfreno de forma constante, además de que es objeto de diferentes rumores de índole sexual a lo largo de la novela. El personaje representa una perversión divina, similar a lo que expone Ferrero. Sin embargo, al ser llevada a una perversión obscena, termina por perder el punto focal de su vida, desviándose al suicido.

Se puede hablar de la perversión divina en la novela, sin embargo, no es algo a lo que aspire Mónica de forma particular: teme a ello. El recelo que inmoviliza a la protagonista puede incluso verse fundado en el temor que puede generar esta idea de divinidad inalcanzable. El deseo latente de Mónica se ve más fundado en un desentumecimiento temporal pero que no abrace de forma permanente la perversión.

La visión de ritualidad es algo que también ha explorado Ricardo Trinidad Velázquez en el artículo "Objetos de lo sagrado", donde analiza dos cuentos de Dueñas y expone la existencia de ritos y cómo estos crean espacios habitables para sus personajes. La existencia de un segundo espacio, que suele ser el sagrado, nos está remitiendo a un tópico que Dueñas usa de forma recurrente: el del acercamiento a lo sagrado desde lo profano.

Maricruz Castro Ricalde en "El catecismo personal de Guadalupe Dueñas" también se decanta por la exploración religiosa y se acerca a cuestionamientos similares a los hallados en la novela. Castro observa en *Antes del silencio* la existencia de una Dueñas que cuestiona con mayor firmeza los ritos religiosos y su verdadero sentido. También explora cómo la vida católica logró impactar de alguna forma a la autora.

En otras obras de Dueñas, el mecanismo que mueve este tópico varía, siendo el caso de *Memoria de una espera* el de la sexualidad y la duda erotismo/obscenidad. Sin embargo, notamos que ella utiliza esa dualidad de estados para representar con mayor fuerza la existencia de un mundo profano y uno sagrado. En la novela, a diferencia del cuento, existe un mayor espacio para que estos espacios se desempeñen de forma diferente acordes a los personajes.

Conclusiones

Memoria de una espera continúa el tema religioso que Dueñas ha trabajado previamente y aprovecha la novela como formato para poder abarcarlo de una forma que jamás le hubiera permitido un cuento: no se trata de una cuentista adaptando su arte a un nuevo estilo narrativo, sino de una cuentista adaptándose a un nuevo arte. Es quizá por esto que jamás haya llegado a mostrar su obra al mundo.

Si bien se puede argumentar que la obra toma un giro abrupto del plano religioso alegórico al del cuestionamiento sexual desde la perspectiva femenina, es innegable la existencia de un nuevo foco sobre el tema gracias a los diferentes personajes que acompañan a la protagonista en su espera. La novela ofrece esa capacidad polifónica que *Memoria de una espera* abraza con completa libertad.

La existencia de un elemento disruptivo, como lo fue la fiesta de Mabel, favorece enormemente a la novela, ya que justifica el cambio focal: el motivo religioso permea la historia, pero la existencia de este elemento deja expuesto un nuevo problema que se convertirá en aquel que terminará por enmarcar la esclavitud de la espera, es decir, el primer problema con el que se presentó la novela.

La sexualidad como un juego entre lo obsceno y lo erótico es el catalizador para que Mónica cuestione su modo de vida como algo realmente viable. Llega un punto en el que no sólo duda de la religión, sino que entiende que sus cadenas se extienden a más aspectos de su vida, como su propia personalidad o el deseo de rebeldía que tanto teme manifestar. En otras palabras, cuestiona su propia libertad.

Es de esta forma que la obra se convierte en una pieza invaluable en la producción de Guadalupe Dueñas. Además de ser la única novela que escribió, es también aquella que manifiesta los tópicos comunes de la autora en un nuevo entorno que ayuda a profundizarlos y, hasta cierto punto, madurarlos.

Bibliografía

Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Caillois, R. (1984). *El hombre y lo sagrado.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Castro, M. (2011). Antes del silencio (1991): el catecismo personal de Guadalupe Dueñas. En M. Castro, *Narradoras mexicanas y argentinas siglos XX-XXI. Antología crítica*. París, Francia: Mare et Martin. Recuperado de https://www.academia.edu/7292647/Antes_del_silencio_1991_el_catecismo_person al_de_Guadalupe_Due%C3%B1as

Dueñas, G. (2017). *Obras completas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ferrero, I. (2018). Perversión divina: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas. En I. Ferrero, *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra.* Recuperado de http://www.dcsh.ugto.mx/editorial/images/publicaciones/Depto.letras/arredondodue nas.pdf

Pellegrini, A. (2003). Lo erótico como sagrado. En D. Lawrence y H. Miller, *Pornografía y obscenidad.* Buenos Aires, Argentina: Argonauta.

Trinidad, R. y Ferrero, I. (2018). Objetos de lo sagrado: la hierofanía de la existencia a través del ritual en Guadalupe Dueñas. *Jóvenes en la ciencia*, *4*(1), pp. 959-964. Recuperado de http://www.jovenesenlaciencia.ugto.mx/index.php/jovenesenlaciencia/article/view/1 256/881

El desdoblamiento de personaje a través de la escritura en *El libro vacío* de Josefina Vicens

GABRIELA REYES

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo analizar uno de los principales mecanismos de configuración del personaje protagónico en *El libro vacío*, de Josefina Vicens, a partir de la clasificación propuesta por Víctor Herrera sobre los distintos tipos de desdoblamiento a lo largo de la historia literaria. Los resultados advierten que el proceso escritural experimentado por José García funge como detonante de desdoblamiento y punto de convergencia de ambas personalidades del protagonista. La escritura y las disertaciones de José en torno a ella son presentadas como un conflicto, una pugna interna que configura al personaje a la vez que posibilita concebir la escritura como motivo, núcleo temático e hilo conductor de la diégesis.

Palabras clave: literatura mexicana, escritoras mexicanas, Josefina Vicens, desdoblamiento, mecanismos narrativos.

Abstract: This article aims to analyze one of the main configuration mechanisms of the leading character in *El libro vacío* by Josefina Vicens, based on the classification proposed by Víctor Herrera on the different types of doubling throughout literary history. The results warn that the scriptural process, experienced by José García, serves as a trigger for doubling and as a convergence point for both of his personalities. Writing and José's dissertations about it are presented as a conflict, an internal struggle

that configures the character while making possible to conceive writing as a motive, thematic core and thread of the diegesis.

Keywords: Mexican literature, Mexican writers, Josefina Vicens, doubling, narrative mechanisms.

El libro vacío, obra que inaugura la producción narrativa de Josefina Vicens, fue publicado en 1958. Con esta novela, la primera de las dos únicas que escribiría a lo largo de su carrera, la escritora tabasqueña se hizo acreedora al Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores de ese mismo año, convirtiéndose así en la primera mujer en recibir dicho reconocimiento. *El libro vacío* fue tan comentado como reconocido por la crítica, puesto que suponía la introducción de una propuesta estética innovadora en el panorama literario mexicano al tener como eje temático las reflexiones de un personaje masculino en torno la escritura como proceso creativo. Asimismo, *El libro vacío* fue aplaudido por diversos autores coetáneos de Vicens: en 1963, la novela fue traducida al francés por Alaíde Foppa y Dominique Éluard y, más tarde, en sus posteriores reediciones, incluyó una carta-prólogo escrita por Octavio Paz, en la que son elogiadas la técnica narrativa y la profundidad temática que configuran la novela.

Con *El libro vacío*, Vicens incursiona por primera ocasión en el mundo de la novela, incorpora su voz al panorama literario de manera tan inesperada como fugaz y, sobre todo, logra perfilar una propuesta estética que contrasta con la mayor parte de la producción literaria mexicana de la primera mitad del siglo XX, hecho por el cual su novela fue bien acogida por la crítica de su época y retomada, recientemente, para la revaloración de su papel dentro de las letras mexicanas.

Materiales y método

En *El libro vacío*, las reflexiones en torno a la escritura como proceso creativo adquieren un papel protagónico al representar el hilo conductor y, a su vez, el tópico central de la narración. El deseo de escribir, ante

la imposibilidad de hacerlo, atormenta al personaje protagónico, José García, un contador de clase media que pretende encontrar, mediante el acto de escribir, un escape de la monótona rutina en la que su vida se ha convertido. García decide comprar dos cuadernos: en el primero escribe sus ideas, de manera aleatoria, bajo la premisa de ordenarlas y escribir, en el segundo cuaderno, una novela. *El libro vacío* es, pues, el primer cuaderno de José.

Para el presente trabajo, se sigue la edición publicada en 2006 por el Fondo de Cultura Económica, que recopila las dos novelas que constituyen la obra narrativa de Vicens: *El libro vacío* y *Los años falsos*. En este acercamiento, se llevará a cabo un análisis del personaje José García con base en la clasificación propuesta por Víctor Herrera (1997) en su libro *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges* sobre los diversos mecanismos de desdoblamiento y la manera en que estos impactan la configuración de los personajes y la narración misma.

Resultados

El *desdoblamiento* como recurso narrativo ha pasado, desde su origen, por un proceso de consolidación a lo largo de la historia literaria. Víctor Herrera (1997) rastrea los primeros registros de desdoblamiento en los clásicos de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Shakespeare, sin embargo, no será hasta el romanticismo que el desdoblamiento adquiere consistencia y es utilizado como mecanismo narrativo de manera consciente y diversa por los autores de la época, con Hoffman como uno de sus máximos exponentes.

El germen de los distintos mecanismos de desdoblamiento durante el romanticismo no es aleatorio, afirma Herrera (1997), sino que estos surgen como una manifestación del espíritu de la época, sobre todo, si tomamos en cuenta el papel que las reflexiones del sujeto sobre sí mismo jugaron en la configuración del espíritu romántico (p.19). En las obras literarias producidas durante el romanticismo, el desdoblamiento se concreta como recurso narrativo mediante la presentación de un *doble* que es contemplado

por un "yo" protagonista, lo cual supone un conflicto para el personaje, tal como ocurrirá, justamente, en *El libro vacío* de Josefina Vicens, la novela que a estas líneas concierne.

Una vez establecidos los mecanismos de desdoblamiento en el romanticismo, estos serán extrapolados al realismo, donde, lejos de sufrir innovaciones o cambios significativos, responderán a necesidades diferentes, propias de un nuevo periodo sociohistórico. En el realismo, el énfasis del tema del doble radica en el análisis del entorno y la psique de los personajes que lo enfrentan. Así, en la novela realista, los desdoblamientos pierden cualquier rastro de visos fantásticos y adquieren un carácter claramente psicosocial, puesto que la sociedad se convierte en el elemento que desatará los conflictos del personaje.

El siglo XIX resulta, entonces, clave para comprender los mecanismos de desdoblamiento en la literatura del XX, puesto que es el periodo en el cual la esencia romántica del desdoblamiento, enmarcada por los preceptos realistas, perfilaría "una visión del hombre moderno que, en su fragmentación, anuncia al del siglo XX" (Herrera, 1997, p.87). Herrera identifica once mecanismos de desdoblamiento que surgen y se desarrollan durante el romanticismo y se replican en obras literarias producidas posteriormente. Asimismo, propone una clasificación que los esquematiza. Para el presente análisis interesan aquellos denominados *desdoblamientos internos del sujeto*, que son definidos como "la división o fragmentación de la persona en diversos componentes psíquicos o metafísicos" (1997, p.60).

En las primeras líneas de *El libro vacío*, José García es presentado como un hombre que enfrenta una pugna interna entre dos "yo", uno que se resiste al impulso de escribir y otro que lo orilla a ceder a él:

> No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: 'tienes que hacerlo…, tienes que hacerlo'. De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor (Vicens, 2006, p.25).

Desde el primer momento de la novela somos testigos de una *fragmentación (metafísica) de la personalidad* de José (que no llega a materializarse), es decir, que ocurre dentro de la mente del protagonista y no se concreta con la aparición de otro personaje. Entre José y su *alter ego* psíquico se establece una relación de oposición y rivalidad detonada por el acto de escribir. Así, es posible identificar un *desdoblamiento por contraste,* en el cual, a pesar de sus caracteres opuestos, las personalidades de José se complementan y hay algo que los une: la escritura.

> No sé si es esta mitad de mí, ésta con la que creo contar todavía, ésta con la que hablo, la que, agotada, se ha sometido a la otra, ésa que rechazo y hostigo, ésa contra la que he luchado durante tanto tiempo, la que por fin se yergue victoriosa. No sé; de todos modos es una derrota –pero tal vez una derrota buscada, hasta anhelada (Vicens, 2006, p.26).

Cabe la posibilidad de clasificar, también, el desdoblamiento de José en la categoría de *perseguidor/perseguido* [1]. El propio José expresa:

> Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces me he preguntado: ¿quién a quién? Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen. Sin embargo debe haber ocurrido ya, porque aquí estoy, haciéndolo (escribiendo) (Vicens, 2006, p.26).

A lo largo de la novela, la pugna interna de José lo llevará a un estado permanente de indecisión, contradicción y pérdida de identidad que plasmará en su cuaderno número uno:

[1] "Situación en que el perseguidor –suele encarnar una búsqueda de identidad, y el perseguido– según dónde cargue la mano el narrador –el miedo a conocerse a sí mismo" (Herrera, 1997, p.63).

> ¿Quién es José García? ¿Quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir, que todas las noches se sienta esperanzado ante un cuaderno en blanco y se levanta jadeante, exhausto, después de haber escrito cuatro o cinco páginas en las que todo eso falta? (Vicens, 2006, p.30).

Al José escritor le preocupa el vacío en sus textos. Se aflige al saberse incapaz de perfilar personajes, de desarrollar tramas complejas y, sobre todo, de encontrar un tema adecuado para su novela. El otro José considera ridícula la ferviente necesidad de escribir, sin embargo, no puede evitar ceder ante ella. En consecuencia, se establece una relación de *magnetismo*[2] entre José y su *alter ego*. Ambos "ejercen una influencia magnética mutua que los hace percibir a su oponente como la parte negativa de su persona que, poseída por este influjo externo [en este caso, la escritura], los conduce a acciones" (Herrera, 1997, p.48): "Lo terrible es que uno y otro saben lo mal que hacen al escribir sólo esto, sólo esto que no es nada y que ninguno de los dos puede remediarlo" (Vicens, 2006, p.52).

José no sólo es consciente de su propio desdoblamiento, sino que, incluso, reflexiona en torno a ello:

> A esos dos "yo" quisiera ponerles nombre, familiarizarme un poco con ellos, tratarlos. En apariencia esto carece de sentido, puesto que son yo mismo. Pero es que en realidad en cierto momento ya no forman parte de mí, ni uno ni otro. Parece que los dos se lanzan a lo suyo, apresurados, despiadados, y yo siento que me van dejando atrás (Vicens, 2006, p.51).

> De pronto sentí algo, no sé exactamente qué. Era una especie de desdoblamiento; como si otro hombre se irguiera dentro de mí, se calzara unas

[2] "Es decir, el dominio o irrupción de un personaje (…) en la mente de otro, al que, convirtiéndose en parte constitutiva de su persona, le ocasiona un conflicto interno" (Herrera, 1997, p.48).

> botas duras, con clavos en la suela, y empezara a caminar a grandes pasos, nervioso tratando de salir de algún lugar, para ir a otro determinado, aunque desconocido (Vicens, 2006, p.125).

La relación entre José y su *alter ego* se modifica, hasta convertirse en un desdoblamiento de tipo *creador/creación*: [3]

> Yo escribo y yo me leo, únicamente yo, pero al hacerlo me siento desdoblado, acompañado. Cuando incurro en contradicciones soy mi interlocutor y oigo sorprendido las respuestas que surgen de mi profundidad más íntima, de esa zona de mí mismo de la cual yo no tenía conciencia y que se hace presente cuando es tocada por una declaración o por un propósito míos que esa parte de mí rechaza o no puede cumplir (Vicens, 2006, p.190).

En el momento en el que José acepta que es imposible vencer a ese "yo" que lo impulsa a escribir y que ha estado ahí durante veinte años, el tema del desdoblamiento se diluye por completo en la novela. El personaje protagónico se resigna ante la idea de que ese "yo" creador es no sólo quien llevará las riendas, por lo menos, mientras escriba en su cuaderno al final del día, sino su único interlocutor en los momentos de soledad. La escritura representa, entonces, el detonante del desdoblamiento y el punto de convergencia de los "yo" de José, y el propio personaje es consciente de ello:

> Un "yo" se ha secado por él mismo, no por sí mismo, y el otro, que lo sabe, sabe también que siempre encontrará alguna forma de robarle su última gota. Cuando eso ocurre empiezan los dos a escribir. Ya quisiera nombrarlos; poner un nombre a cada uno, igual que he puesto un número a cada

[3] "Se trata del desdoblamiento del narrador o del personaje en un producto de su imaginación. Puede referirse tanto al desdoblamiento del autor en el mito literario que se crea a sí mismo (…) como al desdoblamiento de un protagonista en sus fantasías" (Herrera, 1997, p. 65).

> cuaderno. Saber en cuálpuedo confiar y de cuál debo defenderme. Porque a veces el "yo" que hace lo que no quiero hacer es al que en realidad amo, porque me desata ese no terco y hermético al que estoy sujeto. Y a veces al que admiro es al otro, al que trata de apretar sus nudos y poner llave a sus puertas. Pero ocurre que, aunque los dos persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir, y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita (Vicens, 2006, p.50).

José continúa escribiendo, aunque ello signifique hacerlo "para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío" (Vicens, 2006, p.54). La pugna entre ambas personalidades de José, que se libra a través del proceso escritural, posibilita que el personaje cobre conciencia de su propio desdoblamiento y, sobre todo, que acepte el carácter inmanente de éste. El desdoblamiento del personaje y las disertaciones en torno a ello se diluyen conforme avanza la novela, puesto que el "yo" escritor de José gana terreno. Así, la falta de contenido temático para la novela que José pretende escribir se convierte no sólo en el conflicto individual que atormenta al protagonista, sino en el núcleo temático e hilo conductor de la narración en su totalidad.

La escritura como proceso creativo funge como detonante del desdoblamiento de José García y punto en el que convergen sus dos "yo", aquel que se niega a escribir y aquel que no puede vivir sin hacerlo, de tal manera que es posible establecer una relación de paralelismo entre los dos cuadernos (el cuaderno número uno, lleno de las ideas aleatorias y tribulaciones del personaje, y el cuaderno número dos, su libro vacío) y los dos José. Asimismo, es posible clasificar el desdoblamiento de José García en varias de las categorías propuestas por Herrera. Habría que discernir si nos encontramos frente a distintos tipos de desdoblamiento o frente a uno solo que evoluciona a lo largo de la novela.

Discusión

Si bien resulta particular el hecho de que Vicens recurra al desdoblamiento de personalidad como mecanismo para configurar al personaje protagónico y voz narrativa de su primera novela, *El libro vacío*, la elección de dicho recurso cobra sentido al situar la obra de la autora tabasqueña en el panorama de su época. Adriana Sáenz (2013) alude al México posrevolucionario como una etapa de reconfiguración, es decir, en la que se modifica la ciudad, la identidad nacional, la vida cotidiana, los roles sociales y el concepto de familia, entre muchos otros aspectos (p.150). Tal reconfiguración implicó el cuestionamiento y restablecimiento de una serie de ideas preconcebidas, para lo cual el ámbito literario no fue la excepción.

Al respecto, Alessandra Luiselli (1997) apunta que en los años cincuenta los novelistas mexicanos debieron enfrentarse a una *encrucijada histórico-literaria*, es decir, se vieron en la necesidad de determinar a qué elemento darían preferencia en sus textos: la ciudad o el campo. Durante la primera mitad del siglo XX predominó la vena regionalista- indigenista en la producción literaria mexicana, que incluía, por supuesto, la narrativa de la Revolución, sin embargo, para la segunda mitad, más de un autor decidiría alejarse de la tradición para dar paso a una nueva *insurgencia narrativa*: la novela urbana contemporánea (p.19).

> La vida urbana de alguna manera extendió su compleja diversidad a los temas abordados por los escritores mexicanos (…) la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo veinte abandonó definitivamente sus terrenos regionalistas para enfrentar, en cambio, una variedad de temas cuya riqueza es imprescindible conocer (Luiselli, 1997, p.20).

La novela de Vicens aparece, entonces, como parte de la nueva literatura surgida de dicha encrucijada, es decir, como respuesta al escenario que la enmarcaba**.**

Apartarse del canon predominante hasta su fecha de publicación supone para *El libro vacío* una excelente recepción por parte del público lector, de autores consagrados y desde luego, de la crítica:

> Las notas de los destacados reseñistas hablaban del gran acierto de Josefina Vicens en mostrar en su novela los desajustes emocionales y psicológicos del hombre urbano, del burócrata atribulado por el vacío de una vida transcurrida sin aparente significación. La Vicens, en opinión de sus críticos, había logrado trazar literariamente los pormenores de la náusea, del tedio, de esa "nada" sartreana de la existencia carente de realidad del hombre contemporáneo (Luiselli, 1997, p.21).

Al convertirse en uno de los puntos de escisión de la narrativa mexicana de mitad de siglo, la novela de Vicens ha sido objeto de diversos estudios, cuyo principal foco de atención va desde el empleo de una primera voz masculina de pluma de una escritora —uno de los recursos más importantes y novedosos para la época— hasta la manera en que la temática de *El libro vacío* transgrede el canon literario mexicano de su tiempo.

Si bien no hay un estudio que enliste de forma sistemática las técnicas narrativas empleadas por Vicens para la configuración de su primera novela, ni se ha denominado *desdoblamiento* a la configuración psicológica del personaje protagónico de *El libro vacío*, varios autores identifican una especie de desdoblamiento de la propia Vicens en su personaje, José García, sobre todo, tomando en cuenta que el nombre de "José García" resulta de la fusión de los seudónimos masculinos con los que Vicens publicó una gran parte de su producción textual:

> Se ha dicho muchas veces que José García es la propia Josefina Vicens, en el sentido de la expresión de Flaubert, "Madame Bovary c'est moi"; ella misma lo ha dicho (…) sin embargo, y aunque Vicens reconozca estas similitudes, aunque sepa de los días opacos y monótonos de los oficinistas, aunque se hunda en el vértigo de sus propios cuadernos como José García se hunde en los suyos, hay una diferencia que es *toda* la diferencia: Josefina Vicens escribe una novela (Lorenzano, 2006, p.87).

De manera análoga, el desdoblamiento como mecanismo narrativo implica un problema de identidad, de insatisfacción, incluso, de búsqueda

de sentido, puesto que supone un "encuentro crucial consigo mismo (…) el verse sin máscaras: la revelación" (Herrera, 1997, p.43). En *El libro vacío*, José García se enfrenta consigo mismo a través del acto de escribir. Al respecto, Sandra Lorenzano advierte que:

> El ansia de escritura da a José García una mirada diferente sobre sí mismo y sobre su entorno; le permite observar con distancia y con conciencia de esta distancia. Él siente que el material literario no está dentro de sí sino en la "realidad" (2006, p.91).

En este sentido, el desdoblamiento como mecanismo narrativo en la novela de Vicens resulta sumamente efectivo para configurar a un personaje que se debate entre la realidad y el deseo, lo cual representará una de las principales inquietudes del México posrevolucionario:

> Ambas, la palabra de José García y la palabra de Josefina Vicens hablan de este desasosiego que marca el arte y el pensamiento del siglo XX. Hablan de la aterradora conciencia del ser. José García (…) plantea las grandes preguntas del arte contemporáneo; sabe (…) que no hay respuesta posible, pero (…) no tiene otra salida más que seguir fatigando palabras (Lorenzano, 2006, p.90).

El libro vacío es, entonces,

> Un gesto ante el desasosiego que provoca el rostro más terrorífico de la modernidad occidental, la convivencia de las mayores cimas del pensamiento, en un mismo momento histórico, con las mayores atrocidades que los seres humanos hemos sido capaces de concebir contra otros seres humanos. Frente a esto ¿cuál es el poema que aún puede escribirse? (Lorenzano, 2006, p.89).

Según la propia Lorenzano, la novela de Vicens inaugura una "poética del despojo, de la náusea y la desesperanza (…) [una] escritura dolorosa

porque se sabe impotente, vacía; escritura que no puede detener el tiempo" (Lorenzano, 2006, p.90). Los recursos temáticos y estructurales que Vicens emplea en su primera novela no son aleatorios, por lo cual, valdría la pena revalorar la obra de Vicens no sólo en el marco histórico-social de mitad del siglo XX, sino en el de la época actual, en tanto que es innegable la vigencia de las tribulaciones que aquejan a José García y de la poética que *El libro vacío* inaugura en la literatura mexicana.

Conclusiones

El proceso escritural experimentado por José García en *El libro vacío* funge no sólo como detonante de desdoblamiento, sino como punto de convergencia de ambas personalidades del protagonista. La escritura y las disertaciones de José en torno a ella son presentadas como un conflicto individual, una pugna interna que configura al protagonista a la vez que posibilita concebir la escritura como motivo, núcleo temático e hilo conductor de la diégesis.

El desdoblamiento de José como mecanismo narrativo permite abordar temas de tinte existencialista —tales como el paso del tiempo, la identidad del hombre y el sentido de la vida— que se concretan mediante el acto de escribir, momento en el que el personaje se encuentra y enfrenta consigo mismo. La contraposición entre el "José real" y el "José escritor" posibilita que el protagonista cobre conciencia de sus propias tribulaciones y que conciba el proceso escritural como un método de escape, en el que su monótona realidad empírica pasa a segundo plano y da lugar a un espacio en la que la preocupación por crear una realidad literaria resulta clave para la configuración de la diégesis. Con la reconfiguración de la realidad en la ficción, tal como ocurre en *El libro vacío*, es que Josefina Vicens rompe con la tradición literaria decimonónica y de la primera mitad del siglo XX. El desdoblamiento de José García, enmarcado por el proceso escritural y las vicisitudes que éste representa, es un elemento fundamental para la configuración de una novela que anuncia preocupaciones y tendencias artísticas y filosóficas propias de un nuevo periodo histórico-literario: el de la segunda mitad de siglo XX.

Bibliografía

Herrera, V. (1997). *La sombra en el espejo. Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Luiselli, A. (1997). La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens. *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*, 2, 19-36. Recuperado de https://docplayer.es/6388482-Revista-de-humanidades.html.

Petterson, A. (2006). Prólogo. *El libro vacío* y *Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramos Montes, M. (2016). *La creación literaria como búsqueda de identidad en la novela Hispanoamericana. Aproximaciones críticas al escritor como personaje a partir de Juan Carlos Onetti, Josefina Vicens, Roberto Bolaño y Enrique Vila–Matas.* (Electronic Thesis or Dissertation). Recuperado de https://etd.ohiolink.edu/

Sáenz Valadez, A. (2013). *Los años falsos* y *El libro vacío*: La ciudad, la muerte y los roles de género en Josefina Vicens. *En-claves del pensamiento*, *7*(13), 149-171. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870 879X2013000100009&lng=es&tlng=es.

Sáenz Valadez, Adriana. (2019). Masculinidad en *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens. *La ventana. Revista de estudios de género*, *6* (49), 116-142. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S140594362019 000100116&lng=es&tlng=es.

Vicens, J. (2006). *El libro vacío* y *Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Las técnicas narrativas de Amalia Guerra en *La fiesta*

SILVIA QUEZADA CAMBEROS

Resumen: La poética de Amalia Guerra en *La fiesta* puede sintetizarse en cinco palabras: La fugacidad de la dicha. Con un objetivismo central, los narradores muestran, antes que argumentar, la crudeza de la vida en el campo, la ignorancia, las respuestas mágicas y primitivas ante lo que no se conoce o no se comprende. Las descripciones son cuadros, pero no de costumbres, sino de una comuna social descompuesta por la pobreza, por la ausencia de los mínimos satisfactores. Este trabajo recoge las técnicas del realismo y el naturalismo literarios presentes en toda la obra para demostrar su uso y eficacia en una literatura que pretende impresionar al lector desde la factura de lo trágico.

Palabras clave: trama de contrastes, habla regional, objetivismo narrativo, determinismo literario, personajes tipo.

Abstract: Amalia Guerra's poetics in *La fiesta* can be summarized in four words: The fleetingness of joy. With a central objectivism, the narrators show, instead of arguing, the crudeness of country life, the ignorance, the magical and primitive responses before what is not known or understood. The descriptions are pictures, although not of manners, but of a social commune broken down by poverty, by the absence of the minimum satisfactors. This paper recounts the techniques of literary realism and naturalism present in the whole piece to demonstrate their use and efficacy

in a literature that intends to impress the reader from the construction of the tragic.

Keywords: plot of contrasts, regional speech, narrative objectivism, literary determinism, emblem characters.

Amalia Guerra: Un estado de la cuestión

La escritora mexicana Amalia Guerra ha sido escasamente estudiada. Con cinco obras en su haber (cuatro colecciones de cuentos y una de poemas), ha sido considerada por algunos de los escritores e investigadores contemporáneos, entre quienes se encuentran aquellos que la conocieron. Una de las razones fundamentales para que Guerra se convirtiera en foco de interés fue la distinción que la escritora logró en 2001 al ser reconocida con el Premio Jalisco en el ámbito de las Letras. El capítulo de este libro reúne las apreciaciones críticas que su obra narrativa ha generado, para situarla en la literatura mexicana de los años setenta del siglo XX e identificar los méritos principales de su estilo literario, afincado, según quien esto escribe, en el uso de las técnicas del realismo y el naturalismo, estética predominante en los textos de carácter rural. Para dar un seguimiento a su obra se ha trabajado la etapa heurística del método histórico, seleccionando las comunicaciones procedentes de artículos científicos y libros especializados. Se desestiman las opiniones vertidas por la prensa periódica, por representar textos no asentados en el ámbito de la investigación.

La revisión del archivo documental de la pintora Toni Guerra, hija de la escritora, permite saber que en 1972 Amalia Guerra visitó a Elías Nandino cuando éste dirigía su primer taller de literatura en Guadalajara. En una carta signada por el poeta, con fecha 8 de octubre de 1984, en Cocula, se habla de la cuidadosa lectura que le dispensó a los cuentos de Amalia en aquel momento, textos que merecieron su aprobación. Nandino expresa que Guerra había sido discípula de Juan José Arreola y añade que desde la publicación de *El vuelo:*

> Tengo la impresión de que Amalia desde entonces era ya una escritora y que, además de saber escribir, sabía contar. La ventaja de sus cuentos es que son en la mayoría reales vivencias recreadas con verdadera habilidad y con estilo propio (Nandino, 1984, comunicación personal, archivo familiar).

El escritor coculense menciona en la carta mencionada que Amalia Guerra le está haciendo llegar un nuevo conjunto de cuentos, siete, los cuales le hacen observar un ascenso técnico. Esas siete historias se agregarían a los ya conocidos de *El vuelo*, presentándose en un solo tomo. Esta característica, la de volver a publicar lo ya dado a conocer, es común entre algunos escritores, quienes consideran que sus aportaciones en tinta y papel no han recibido la difusión necesaria, piénsese en el propio Nandino para comprobar dicha acción.

Miguel García Ascencio comenta en "Paráfrasis de un vuelo" (2002) que estos cuentos puestos en circulación por segunda ocasión son un "Volar de nuevo" porque en *Las ataduras* (1985) Amalia entrega los textos de su primer libro y otros más, afincados en la novedad. Los veintiún cuentos de *Las ataduras* muestran, a decir de García Ascencio, la preocupación constante por los problemas del ser humano.

En "La escritora jalisciense en la literatura mexicana de fin de siglo: 1986-1996" (1997), Martha Cerda incluye a Amalia Guerra entre las autoras que se acercaron a los talleres de creación en Guadalajara en la década de los ochenta del siglo XX, comandados todos por escritores masculinos, a saber: Ignacio Arriola, Adalberto Navarro Sánchez y Arturo Rivas Sáinz. En torno a este último, Cerda explica:

> El grupo de Rivas Sáinz se llamaba Ateneo *Summa*, ahí se reunían algunas de las escritoras que empezaron a destacar en los '80, como Amalia Guerra, Paula Alcocer, Patricia Medina, Matilde Pons, Carmen Gloria Lugo, María Casparius, Paz Rebeca González, María Luisa Burillo, Carolina Aranda, Martha Cerda, Linda Chapuy, Cristina Remus, Leticia Maldonado y otras. Sin embargo, estas reuniones eran más de carácter

> social que profesional. Hasta que no se iniciaron los talleres propiamente dichos, no se definió quiénes de las mencionadas tenían verdadera vocación de escritoras (Cerda, 1997, p. 1).

A las reuniones del Ateneo *Summa* se agregaron en diversas fechas, los talleres literarios de Elías Nandino y de Juan Bañuelos, se realizaban tanto en la sede del Ex Convento del Carmen de Guadalajara como en la Casa de la Cultura en Zapopan, e incluso en las moradas de los autores nombrados. Entre las discípulas que comenzaron a publicar se encontró Amalia Guerra, y junto con ella la guanajuatense Paula Alcocer, quien residía en Guadalajara y María Luisa Burillo, capitalina avecindada también en la ciudad tapatía. Es pertinente hacer notar que las tres escritoras mencionadas procedían de otros estados de la República Mexicana (Amalia Guerra nació en Michoacán en 1916).

En su análisis, Martha Cerda considera que las escritoras del periodo estudiado tienen algunas características afines. En el caso de Guerra nos importa destacar: su carácter autodidacta, su estatus de mujer casada, de buena posición social, de carácter decidido e independiente y con vocación y publicaciones hasta cierto punto tardías, piénsese que Amalia Guerra publicó su primer libro formal a los 58 años (*El vuelo*, 1974).

La publicación de *El vuelo* le trajo a su autora el ser invitada a participar en el consejo de redacción de la revista *Summa* en 1980, en la segunda etapa de la publicación dirigida por Arturo Rivas Sáinz (la primera etapa comenzó en julio de 1953). Alrededor de esta revista se conformó un grupo de escritores variados, entre quienes figuró la autora que nos ocupa: "En aquellas reuniones se encontraba asiduamente a autores de anteriores generaciones como Amalia Guerra", recuerda el poeta Artemio González (como se citó en Bueno, 2016, p.431). Adalberto Navarro Sánchez consigna la participación de Guerra en la segunda y tercera épocas de *Summa* (1988, p.169), así como en *Esfera* (1988, p.186).

Wolfgang Vogt, autor del tomo VI Literatura, de la *Enciclopedia Temática de Jalisco* (1992) apenas nombra a la michoacana: "También ya tienen un lugar en la historia regional de la literatura Amalia Guerra,

Alejandro González, Ramón Mata Juárez (sic), Adalberto González y Luis Meza Inda" (p.172). Si bien no agrega los porqués, el autor reconoce en esa década el aumento de número de mujeres en la vida literaria de Jalisco.

Sara Velasco destaca las colaboraciones de Guerra en las revistas *Coatl*, *Rehilete*, *Parga*, *Perfiles*, *Et Caetera*, y expone que fueron los temas de carácter social, rural, urbano "con magistral manejo del realismo mágico" (2005, p.93) sus principales tópicos. Velasco se apoyó en los prólogos de los cinco libros publicados por Amalia Guerra y en sus contraportadas para ofrecer al lector opiniones críticas en voz de Patricia Medina, Óscar Trejo Zaragoza, Dulce María Zúñiga y Artemio González García.

Helga Vega propone en un artículo dedicado específicamente a la autora que nos ocupa, que la clasificación hecha a los cuentos de Guerra la ha mostrado como una escritora de relatos fantásticos, analiza los porqués de esta taxonomía para concluir que es el impacto de sus desenlaces lo que la convierte en una narradora excepcional dentro de las voces de su época, si bien estos finales son en ocasiones fantásticos, en otros simplemente rebasa el orden del mundo que se encuentra representando.

Las estrategias narrativas de Guerra, de acuerdo con Helga Vega, se refieren al uso de intertextos míticos, de objetos mágicos, la presencia de los sueños impactantes para el lector de manera que:

> Posibilitan la transición de un mundo posible a otro que va más allá, que aplasta los presupuestos de una primera realidad ficticia con otra más extraña, extravagante o hipotéticamente incompatible (Vega, 2008, p.58).

Para la investigadora, las cualidades que unifican la obra de la escritora mexicana se relacionan con el uso de la hipérbole, ya que las exageraciones retóricas suelen ponderar una circunstancia para enseguida trascender lo creíble. Desde este juego, Guerra trabaja sus historias, invitando al lector a que realice predicciones sobre los finales, para llegado el momento, sorprenderlo con un giro inesperado.

Los prólogos

De los cinco libros publicados por Amalia Guerra, cuatro de narrativa y uno de carácter poético, tres de ellos poseen notas introductorias. La ausencia de estudios a profundidad (piénsese en tesis o artículos científicos) lleva a revisar estos prólogos como fuentes de primera instancia para observar cómo ha sido clasificado el trabajo de la narradora mexicana. Es sabido que los primeros comentarios suelen repetirse cada vez que se analiza de forma crítica a un escritor y a su obra.

La producción cuentística de Amalia Guerra comprende los títulos: *El vuelo* (1974); *Las ataduras* (1985); *La fiesta* (1992) y *Retorno al eco* (1997). Los nombres de los libros corresponden a uno de los cuentos presentados en los volúmenes. El lector podrá advertir lo variado de las temáticas, tal como lo expresa Salvador Echavarría en la contraportada de *Las ataduras*:

> Este libro de cuentos no tiene unidad, ésta es, a mi parecer, su principal cualidad y bastante rara. Cada cuento tiene su autonomía y de esa diferencia con relación a los demás brota su propio estilo. Sin embargo tienen ellos un punto común: Todos son mexicanos (1985).

Al referirse a la nación como *ítem* preponderante, Echavarría considera temas, habla y geografía. Para Patricia Medina, no es la sustancia, sino los asuntos, los que unen el trabajo creativo: "la pérdida, el no-reencuentro, la cancelación del tiempo, flotan en cada uno de sus relatos, como si un hilo invisible los atara en un manojo" (1985).

Dulce María Zúñiga prologa *Retorno al eco*.[4] Describe a los personajes de los textos de Guerra como "anónimos" en algunos de los casos, menciona a los "muchos pobres y no pocos marginados" (1997, p.13) y el hecho es interesante porque con esa mención sabemos que el discurso que proveerá la cuentista para cada uno de ellos buscará verosimilitud y por tanto, calidad en el registro del habla ficcional:

[4] El prólogo de Dulce María Zúñiga puede leerse también en la revista *Luvina* 11 de marzo de 1998, Universidad de Guadalajara, pp. 53-55.

> Amalia pone en escena en sus textos lo mismo a un pescador de Tampico –<hombres rudos, bravos, tremendos, fuertes>– que a un ranchero, un intelectual, una niña mimada o las nueve musas (1997, p.13).

Zúñiga concilia su opinión acerca de la variedad temática con los otros analistas, realiza una clasificación compartida: "cuentos fantásticos, realistas, fabulescos" escribe.

Óscar Trejo Zaragoza destaca en el prólogo de *La fiesta* que fueron las mudanzas de una comunidad a otra las que permitieron que la escritora observara distintos personajes y hechos, los cuales: "van desde el naturalismo, a veces descarnado, hasta la metafísica" (p.7). Es en este conjunto de cuentos que la autora usa un lenguaje coloquial, regionalista, a decir del introductor del libro. Con una mirada aguda, Trejo Zaragoza destaca el análisis psicológico a que Amalia Guerra somete a sus propios personajes al construirlos con los gestos y las palabras precisas. Las escenas costumbristas de *La fiesta* recurren "a nuestras tradiciones y a la forma de ser de los diferentes estratos de cualquier pueblo" (p.8), en este caso, el mexicano.

Los relatos a los que se acerca este estudio habrán de observar el estilo literario del realismo y del naturalismo impresos en las narraciones, característica de no pocos trabajos de Guerra. La variable temática de la prostitución es veta rica en sus relatos "Negripola", en la madre de Juana María en "La fiesta" y en Lupe Canela en "Presumida como todas". También es rica la de los personajes míseros del campo y los cinturones decadentes de la urbe.

Para ello es necesario aclarar lo que entendemos por cada uno de estos movimientos literarios, propios del siglo XIX europeo. El realismo busca representar situaciones de la vida cotidiana sin que la apreciación romántica ni subjetiva aparezca. Si bien no es tarea sencilla, puesto que el escritor describe una realidad de modo subjetivo, trata de apegarse a los hechos narrados sin idealizar personajes ni circunstancias. Es muy interesante el parangón que hace Yvan Lissorgues (1998) acerca del realismo cuando lo compara con un cuadro: ambos se describen de igual manera; y muy aguda su observación cuando declara que son la observación, el

documento, el análisis, el determinismo, las palabras clave de toda ciencia experimental.

El naturalismo busca en esencia aplicar teorías científicas al discurso narrativo. El novelista francés Émile Zola (1840-1902), uno de sus introductores, fue un fiel seguidor de las teorías médicas y filosóficas de su tiempo; consideraba que el ser humano se encontraba determinado por su medio ambiente, su raza, su herencia. Suele considerarse a su novela *Thérèse Raquin* la primera pieza naturalista (1868). Los personajes principales de las obras naturalistas viven en situaciones míseras, en ocasiones se encuentran enfermos, son alcohólicos, padecen síntomas terminales. La descripción de escenas desagradables es su constante tópica. Instintos, emociones, poca educación están presentes en el actuar de los personajes de la novela; dichas acciones se describen con minuciosidad buscando impresionar al lector.

Las técnicas del realismo y el naturalismo

Para ejemplificar de una manera directa al realismo en la literatura se usarán como ejemplo fragmentos de obra mexicana, en particular del escritor José López Portillo y Rojas (1850-1923), y para el naturalismo, citas de Federico Gamboa (1864-1939). Es particularmente interesante que los escritores jaliscienses forman parte de la historia de la literatura a partir del siglo XIX de una manera notable (piénsese en Victoriano Salado Álvarez o Marcelino Dávalos para armar un cuarteto de primera) dada su calidad y propuesta.

Para llevar a cabo la ejemplificación tomamos un cuento de 1917, publicado originalmente en la revista *Pegaso* por José López Portillo y Rojas, de título "Pascual Cordero". La primera de las técnicas a observar es el «Narrador omnisciente en tercera persona». Éste realiza incluso juicios de valor en torno al carácter de los personajes, sabe el inicio y el final de la historia que contará y la maneja a su antojo: "Es un chico excelente Pascual Cordero; pero tan bueno, tanto, tanto, que tal vez se pase de la raya;

ustedes juzgarán" (p.1).[5] Obsérvese que la anotación "ustedes juzgarán" invita a pensar que el narrador sólo expondrá los hechos. Por lo general, las historias realistas y naturalistas son «narraciones lineales» sin exabruptos de tiempos diversos. Acaso el narrador se permite reflexiones moralistas, en cierto momento llenas de «didactismo». En la trama que nos ocupa, la mujer de Pascual Cordero invierte el nombre de su marido y lo llama Cordero Pascual:

> ¡Cordero Pascual! ¡Cuánta blancura, suavidad y mansedumbre van envueltas en ese par de voces evangélicas! Recuerdan la sencillez de un modesto menú; porque el cordero pascual es un manjar exquisito para los judíos (p.1).

El matrimonio de Pascual y Mercedes es de clase media. Las conversaciones entre ambos permiten leer un «habla de acuerdo a la condición social» como puede verse en el siguiente diálogo: "–Qué hacías Pascualillo? Has tardado mucho; me tenías con cuidado". A lo que él responde: "–Ha habido trabajo extraordinario en la oficina" (p.6). El cuento analizado es urbano, por lo que, en este caso, no aparece el «habla regional» tan frecuente en los textos con espacio rural, prolíficos en la obra de José López Portillo.

De modo riguroso, la historia de Pascual Cordero es un cuento realista, no hay rasgos de un «determinismo» de raza, condición social o herencia genética. Un acercamiento que observe la conducta de Mercedes, la verá como la esposa infiel, quien aprovecha la candidez de su marido para recibir a su amante en la casa conyugal; desde este punto de vista, podría decirse que existe un determinismo hacia la mujer, presentándola como liviana y engañosa.

El hecho de no mirar descripciones grotescas ni desagradables aleja al cuento del estilo naturalista.

[5] Para las citas, se considera la edición de la *Antología del cuento jalisciense*, tomo primero.

"Pascual Cordero" podría catalogarse como un cuento de humor blanco, tanto por su anécdota como por el color del cordero; la falta de malicia del personaje lo vuelve un texto sencillo y encantador. El lector formula su juicio a la postre, difiriendo de un receptor a otro, puesto que el protagonista decide vivir sin complicaciones y acepta la infidelidad de la mujer, mientras que otros lectores juzgarán que ser engañado es inadmisible.

La novela *Santa*, publicada por Federico Gamboa en 1903, presenta en cambio un claro determinismo, pues es: "La historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían en el aire libre, entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes" (2012, p.27). La pobreza como síntoma de atraso, la historia vulgar, es decir, que le ocurre al vulgo, al no educado. La degradación de Santa comienza al ser engañada por un militar, quien al embarazarla y dejarla sin apoyo moral y económico la orilla a prostituirse. El oficio, en voz del narrador, logra despertar la naturaleza heredada de Santa, cual descendiente de un antepasado con esta misma conducta:

> Es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con sus vicios y todo. Rápida fue su aclimatación, con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y lo derecho (2012, p.51).

Si bien el «retrato» no es una técnica propia del realismo y del naturalismo, en *Santa* es un elemento destacado, propio de discernir en un taller literario enfocado hacia la construcción del personaje y, sobre todo, de mucha importancia en las escuelas mencionadas. Cuando el ciego Hipólito le pide a su lazarillo Jenaro que le describa cómo es Santa físicamente, le dice: "Te digo que me cuentes cómo es, pero bien contado, empezando por su pelo y acabando por sus pies" (p.97) y es aquí que el pequeño Jenaro se lanza a describir un retrato hablado haciendo uso de todos los sentidos (pp.97-98), hasta del sentido común.

Las descripciones naturalistas son desagradables por su verdad. Muestran sitios o personas que no se quisiera ver, pero que están ahí, presentes, como los rastros y los expendios de carne animal:

> La Giralda, carnicería a la moderna (…) de cuyos gruesos garfios penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinoliento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, corpulentos, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando o atisbándose las pulgas… (p.8).

Los «comportamientos sociales de las masas», de los oprimidos, son otra constante de los textos naturalistas. En *Santa*, los hermanos de la meretriz sueñan con dejar de ser obreros, y de encontrar por medio del ahorro un futuro mejor. Los obreros del barrio rojo responden a señales de dominio colectivo, como el silbato de la tintorería francesa que lanza su sonido angustioso y chillante para indicar el término de la jornada, yéndose los más pobres a casa, y lo poseedores de algunos céntimos a la juerga.

La novedad del discurso científico, casi siempre médico, en la narrativa naturalista, puede leerse en la novela de Federico Gamboa cuando el personaje central es sujeto de una operación para sanar el cáncer. Luego de practicar la histerectomía y cuando Santa no presenta pulso, se decide: "Antes que nada, intentóse el método científico, la respiración artificial tirando de la lengua; el procedimiento antiguo, de presión en las costillas, cuanto prescriben tratados y tratadistas" (p.231) y al final, abrir las puertas y ventanas, para que el aire fresco entrara a raudales. Nada funcionó.

La fiesta como repositorio de las técnicas realistas y naturalistas

La fiesta reúne veintisiete relatos. Algunos de estos pueden considerarse como cuentos, porque ofrecen un desenlace inesperado. La autora los ha agrupado en cuatro categorías, sin que exista un tema que unifique cada conjunto, ni un estilo distinguible para cada bloque. Los propios títulos de los apartados son ambiguos: dos de ellos se llaman "Otras voces". La

tercera parte, sin embargo, presenta cuatro historias surgidas de la bibliomancia, es decir, de esa técnica usada en los talleres literarios que consiste en abrir un libro al azar e interpretar su contenido de manera personal, para escribir un nuevo texto.

Si las técnicas narrativas del realismo y el naturalismo ya se han revisado en ejemplos anteriores, procede enseguida localizarlas en el libro de Amalia Guerra a través de una lectura progresiva. La metodología es sencilla: se comienza a leer el libro y en cuanto se identifique una técnica realista o naturalista se subraya por medio de un comentario analítico.

El primer relato es "La fiesta", un texto protagonizado por Leonor Arechandieta, "la simpática, alocada, cariñosa, la tonta incapaz de resolver la más simple ecuación algebraica" (p.15) y Juana María, "una mujer valiosa, autosuficiente, la brillante directora de un diario de prestigio" (p.16). La «trama de constrastes» se ha establecido, al darse a conocer dos féminas de tan diverso talante. El espacio es la Ciudad de México, urbe cosmopolita donde el «habla de acuerdo a la condición social» aparece en boca de estas antiguas compañeras de colegio. Leonor es una millonaria enfiestada, quien vive a través de los demás:

> ¿Qué le pasa a Tita? ¡No me digas que va con un nuevo psicoanalista! Lo que pasa es que su marido se enredó con una mesera. No es de extrañar, Tita es…despistada, aturdida, siente que algo anda mal, pero no sabe qué, ni por dónde (p.18).

Es conveniente señalar que "La fiesta" no es un relato lineal, como suelen construirse las historias realistas. La narradora en primera persona estampa dos tiempos, el de la reunión de Leonor y Juana María en una fiesta de tono superficial, y la anécdota de Juana María en su temprana juventud, como campesina serrana. Las historias se entrelazan distinguiéndose por la presentación de la tipografía en la página, como aviso al lector. Esta estructura confirma la «trama de constrastes» de las personajes, Leonor es citadina, Juana María una chica surgida del campo, quien además de vivir en la miseria durante su niñez, tiene un problema, el labio de conejo:

> ¿No te has fijado en los espejos, en las charcas? ¿No te has fijado que la gente te mira y se burla de ti? Cuando te compongan la boca, podremos ir al pueblo sin pasar tanta vergüenza (p.18).

Para aliviar esta circunstancia, el padre de Juana marcha hacia la búsqueda de dólares en los Estados Unidos, pereciendo. La madre se convierte en camarera y de forma rápida, en prostituta, dueña de una "Casa de la alegría" (es típico del realismo matizar términos fuertes, para no ofender a los lectores). Su nuevo estatus económico le permite pagar la operación de su hija e incluso, internar a la pequeña en un prestigioso colegio para niñas de padres adinerados. Como puede notarse, la trama naturalista se dibuja en la historia trágica de la niña pobre, quien no logra asimilarse a la vida burguesa. De hecho, las ideas socialistas que aparecen en algunos trabajos naturalistas se hace presente en el siguiente diálogo: "a Manuel le parece mal que la esposa de un comunista ande llena de alhajas, con tanta miseria en este tercer mundo. Voy a vender mis piezas de marfil para dar el dinero a los pobres, de algo les ha de servir" (p.20).

Los relatos de Amalia Guerra en *La fiesta* usan de la primera persona en singular o en plural para contar sus historias. Así transcurre en la lectura del libro el relato "La merienda", donde no observamos una técnica distinta a las descritas; sin embargo, el tercero de los relatos, "La muchacha de las cuatro esquinas", hace uso del «narrador omnisciente en tercera persona». Este narrador conoce hasta los pensamientos de Elena, la protagonista: "Elena llegó al almacén aquella mañana con la cabeza llena de pensamientos contradictorios, locos, que no hallan su rumbo" (p.29). El tiempo de la narración es lineal, comienza con la jornada de trabajo en la tienda de modas y finaliza después del horario laboral; Elena sale a las siete y media de su empleo, dispuesta a encontrarse con un cliente que la emociona en sus sentimientos más profundos y soñadores.

La colección de relatos mezcla cuentos urbanos y de corte campesino. El «habla regional» es frecuente en los monólogos y diálogos de los textos rurales, como en el texto "Las jaulas", donde el pajarero recuerda su niñez montañesa:

> Como todo chiquillo, mataba pajaritos; hacer resorteras era parte del juego. Las que más me gustaban era las de palo de limón, por su olorcito; las de guayabo son muy corriosas; y las de naranjo, más, pero todas aguantan un jalón (p.73).

Este «didactismo» es notable en uno de los relatos más intensos del libro, de nombre "El zopilote güero", quien no es otro que el señor cura, hombre blanco y de pelo claro, sacerdote que desea llevar por buen camino a la protagonista del relato, mujer serrana sin educación moral ni instrucción pública. El cura trata de componer el modo liviano de la mujer y hace uso de las historias religiosas para intentar la reflexión en la desdichada. Es así que le narra la historia de la pecadora más conocida de la historia occidental: "él comenzó a contarme la historia de una mentada Madalena. Me dijo que era igualita que yo, y que por causa de las mañas, habían matado, con muerte de cruz, al Señor Jesucristo" (p.101). La anécdota ha de repetirse en el relato, puesto que el cura termina siendo asesinado por celos, cuando la joven mujer lo visita con sanas intenciones.

El monólogo de la nueva Magdalena en "El zopilote güero" confirma el tipo de personaje trabajado por Amalia Guerra: la mujer mísera que cuando siente le llega *la calor*, nomás se viste, se ensarta las arracadas de oro y se jala a la barranca al que le da la gana (p.101). Sin que este sea un estudio de personajes, es notable la inclusión de tipos de la clase media baja de rancherías y pueblos mexicanos.

Si el cuento anterior logra una cima narrativa en la producción de Amalia Guerra en el estilo campirano, el intitulado "De gran utilidad" es muestra de los alcances estilísticos de la autora en los cuentos de carácter urbano. El argumento de la historia gira alrededor de una sopera de plata, regalo de bodas que no encuentra lugar en la casa de los recién casados sino hasta que estos procrean una niña. La pequeña encuentra en el closet el artefacto, convirtiéndolo en un pequeño excusado:

> Mi joya de plata repujada me da por fin un servicio. Mamá dice que su nieta no puede negar su casta: De haber sido una cualquiera, Margot hubiera elegido, envez de una sopera de plata, una cazuela de barro (p.64).

El «determinismo», elemento propio del estilo naturalista se hace presente con esa cita. Los personajes actúan de tal modo porque son producto de la raza, la herencia o el estatus social al que pertenecen.

Conclusiones

La lectura detenida y pormenorizada de *La fiesta* de Amalia Guerra permite extraer una gran cantidad de citas textuales en su mayoría de corte realista y algunas de estilo naturalista. Este trabajo no ha querido mostrar todas y cada una de ellas. Para no aparecer repetitivo y molestar al lector, ha bastado un ejemplo alusivo, encontrado al ir realizando la lectura progresiva de la colección de relatos, para indicar esa estirpe.

Las características completas de las dos escuelas literarias se localizaron antes de entrar al apartado denominado "Bibliomancia" (p.106) en el cual existe la lucha de los sexos y la inteligencia de la mujer decidida que no se amedrenta ante ninguna circunstancia social ni ante ningún hombre ("La cobranza de Judith Colmenero", "Los baños de Susanita", "Por culpa de una mujer"). La naturaleza impetuosa de los hombres del campo y la mordacidad de las mujeres que deben acompañarlos se luce de modo descarnado.

El universo narrativo de Amalia Guerra centra su mirada en la pareja pasional antes que en la amorosa. Los desencuentros entre los sexos son plausibles en muchos de sus relatos. En "De gran utilidad" se habla del matrimonio feliz al cual no arredran las dificultades económicas y sí hace feliz la llegada de la familia. Las protagonistas padecen de soledad y desilusión, hay una tristeza congénita por los sueños no alcanzados y el peso de la realidad que mata anhelos.

La poética de Amalia Guerra en *La fiesta* puede sintetizarse en cinco palabras: "La fugacidad de la dicha". Con un objetivismo central, los narradores muestran, antes que argumentar, la crudeza de la vida en el

campo, la ignorancia, las respuestas mágicas y primitivas ante lo que no se conoce o no se comprende. Las descripciones son cuadros, pero no de costumbres, sino de una comuna social descompuesta por la pobreza, por la ausencia de los mínimos satisfactores.

En *La fiesta* hay amor incestuoso, abuso sexual, depravación, brujería, fetos ocultos, camas chicas que se nombran sin recato, en suma: una escena naturalista, en su conjunto, de grandes dimensiones. Los pocos textos que se pintan de rosa son los que argumentan amor y poesía, uniones carnales no consumadas, apenas entrevistas en el ensueño de lo que podría ser. La rudeza de las acciones contadas buscan el impacto, el golpe emocional lanzado al lector, quien recibirá la anécdota con la estupefacción del que nada espera, pero que ha sido avisado línea tras línea.

Se aventura una hipótesis: si los cuentos de Amalia Guerra tuvieran ambientes revolucionarios, su trabajo se habría colocado como una muestra exacta del impresionismo literario de la cuentística de ese tenor. Pero el universo de Guerra no se circunscribe al periodo armado, se adentra en la urdidumbre de las poblaciones pequeñas, alejadas, inexistentes para los planes gubernamentales, y sí considerados, en cambio, por la red de alcances religiosos.

La estructura de los relatos corre como historias lineales en su mayor parte, pero a Guerra le gusta entreverar los discursos poético y narrativo, sobre todo en los cuentos urbanos, porque los personajes leen poesía, saben de otras realidades hechas desde el artificio. Si bien el vulgo se encuentra presente, la burguesía también cobra importancia, aunque esta clase se presenta boba y sin aristas interesantes. Las descripciones urbanas son minuciosas, las rurales rápidas y efectistas.

Destaca sobremanera el habla de acuerdo a la condición social, y aunque hay pocas descripciones cientificistas, los narradores son prolijos en detalles desagradables, como la acción de mostrar una cabeza sangrante que ha sido separada del cuerpo del hombre que al pretender ser burlador, se convierte en burlado. Amalia Guerra es una escritora realista del siglo XX mexicano, autora destacada del espacio rural, primitivo y rencoroso,

descriptora sagaz de la condición humana, sobre todo del impulso femenino que, ante la adversidad, busca siempre una rendija de luz.

Bibliografía

Bueno Ramírez, Zelene Lizethe (2016). "Poetas de los cincuenta en Jalisco" en *El fulgor y la flama. Estudios sobre escritores de Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.

Cerda, Martha (1997). "La escritora jaliciense en la literatura mexicana de fin de siglo: 1986- 1996, ponencia Congreso de Latin American Studies Associacion, Guadalajara.

Flores Flores, Ernesto (1991) (compilador). *Antología del cuento jalisciense*, tomo primero, Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara.

Gamboa, Federico (2012). *Santa*. México: Ediciones Leyenda. Guerra, Amalia (1993). *La fiesta*. Guadalajara: Editorial Ágata.

Lissorgues, Yvan (1998). El realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II),* Madrid, Espasa, pp. 3-31

Navarro Sánchez, Adalberto (1988). *Jalisco desde la Revolución. Narrativa literaria y pintura, 1940-1980*, tomo XIII, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco / Universidad de Guadalajara.

Trejo Zaragoza, Óscar (1993). Prólogo. *La fiesta*. Guadalajara: Editorial Ágata.

Vega, Helga (2018). "Los mundos imposibles en la narrativa de Amalia Guerra", *Estudios Jaliscienses* 111, Guadalajara: El Colegio de Jalisco.

Velasco, Sara (2005). *Muestrario de Letras en Jalisco 3*. Guadalajara: Impre-Jal.

Vogt, Wolfgang (1992). *Enciclopedia Temática de Jalisco*, *Tomo VI. Literatura*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.

Zúñiga, Dulce María (1997). "Retorno al eco: los caminos de la Providencia son impenetrables" en Guerra, Amalia. *Retorno al eco*, Col. Haz de letras, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

El tratamiento de la muerte y la violencia en los personajes femeninos de *La semana de colores*

NATALIA PÉRES MARTÍNEZ

Resumen: Este trabajo tiene como finalidad analizar el tratamiento de la infancia en tres cuentos de *La semana de colores* de Elena Garro a partir de la violencia que experimentan los personajes femeninos, así como entender su visión de la muerte. Para el estudio se utilizó el concepto de representaciones sociales desarrollado por Denise Jodelet. Los resultados muestran cómo la realidad de los personajes infantiles contrasta con la percibida por los adultos y mezcla las cosmovisiones indígena y occidental en una sola, la cual trastoca el tiempo y el espacio a través de la voz narrativa y las resignificaciones de la muerte y los hechos violentos desde la inocencia y las creencias en lo mágico y lo fantástico.

Palabras clave: Literatura mexicana, Elena Garro, cuentos mexicanos, tratamiento de la infancia, representaciones sociales.

Abstract: This article aims to analyze the treatment of childhood in three stories of *La semana de colores* by Elena Garro from the violence experienced by female characters, as well as understand their vision of death. The concept of social representations developed by Denise Jodelet was used for the study. The results show how children's characters' reality contrasts with the one perceived by adults, and mixes indigenous and western worldviews into one, which disrupts time and space through the narrative voice and allows the resignifications of

death and violent facts from innocence and the beliefs in the magical and the fantastic.

Keywords: Mexican literature, Elena Garro, Mexican stories, childhood treatment, social representations.

Elena Garro nació en Puebla, en un año incierto que oscila entre 1916 y 1917, y murió en Cuernavaca en 1998. Sus obras más conocidas son cuentos y novelas, no obstante, la autora también cultivó el periodismo y el teatro. Entre sus temas recurrentes se encuentra la Revolución Mexicana y una de las características más distinguidas de su obra es el juego con el tiempo, el cual se retrasa, se detiene y se adelanta, nunca de manera arbitraria, sino en el momento justo para que suceda algo maravilloso y fuera de lo cronológico. En la actualidad, a pesar del desagrado de Garro por las etiquetas, es considerada la madre del realismo mágico y una de las más grandes escritoras de México.

La colección de cuentos *La semana de colores* de Elena Garro fue publicada en 1964 y la crítica de inmediato la suscribió en la corriente del realismo mágico debido a la presencia indígena latente, relacionada con el misticismo y la muerte. El cuento más reconocido del conjunto es "La culpa es de los tlaxcaltecas" por el juego entre los tiempos presente y pasado, no obstante, otros elementos de la obra son resaltados por las referencias autobiográficas de Garro. Varios de los cuentos están centrados en los mismos dos personajes: las niñas Eva y Leli Garro, hermanas de ascendencia española que son criadas por una nana indígena y que trastocan la realidad por el contacto entre dos mundos. De esta forma, los cuentos presentan temas de la infancia que se relacionan con la autora y su familiaridad con lo indígena, además de introducir motivos relacionados con la muerte y la magia.

La infancia en Garro está plagada de sortilegios, de creencias en lo extraordinario y en lo fantástico y de dislocaciones temporales como producto de la visión distinta que tienen Eva y Leli del mundo; empero, los cuentos también están llenos de una violencia muy dura y de desigualdad

social. La crítica conjetura que existe una relación entre las historias de las hermanas y la vida de la propia Garro (Glantz, 1999), como si las primeras fuesen una representación de la niñez de la autora, llena de espiritualidad debido al entorno mixturado de tradiciones indígenas en el que se crio. Las hermanas de los cuentos de Garro no pertenecen al mismo mundo que quienes las rodean: hay un enfrentamiento entre su servidumbre, compuesta por razas originarias de México, y su familia, constituida por europeos.

Materiales y métodos

Este trabajo pretende analizar la configuración del tiempo y la violencia desde las perspectivas infantiles de los personajes Leli y Eva Garro en los cuentos "El día que fuimos perros", "El duende" y "Nuestras vidas son los ríos" recopilados en la edición de *La semana de colores* de la editorial Alfaguara (2016) con base en la teoría de las representaciones sociales que desarrolla Denise Jodelet, entendida la representación como "sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado" (Jodelet, 1986, p.472), y donde lo social interviene en la representación a través de "la comunicación que se establece entre [los individuos y los grupos] a través de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural; a través de los códigos, valores e ideologías relacionados con las posiciones y pertenencias sociales y específicas" (Jodelet, 1986, p.473). En otras palabras, los procesos de simbolización y significación de los personajes respecto a su entorno serán analizados a partir de su propia visión infantil y la manera en que comprenden la realidad que viven.

Resultados

La visión que Eva y Leli Garro tienen del mundo altera el tiempo, el espacio y las convenciones de toda la realidad conocida por su familia. Las niñas son educadas por sus padres en lo racional y lo europeo, pero ellas se inclinan por las tradiciones milenarias de México y la combinación de ambos lados, la civilización y la barbarie decimonónicas, convierte todo

suceso de la vida de las niñas en algo extraordinario. El primer cuento donde esta fusión es clara es "El duende", obra donde Leli se envenena al comer una planta y, asustada de morir sola, le ofrece la misma hoja a su hermana para que muera con ella. La figura mítica del duende es mencionada como un ente que es dueño del jardín y al final del cuento se conoce que su existencia es real. "El duende" funciona como una presentación de los personajes, pues describe de manera individual las personalidades de Eva y Leli y las impresiones que el resto de los habitantes de la casa tienen con respecto a las acciones de las hermanas.

La instancia narrativa de este cuento es interesante por tratarse de un narrador omnisciente cuyas observaciones no son objetivas o neutras, sino que se inclinan por las apreciaciones personales de Leli: "Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente" (Garro, 2016, p.99). Con las constantes descripciones de las niñas es posible concluir el carácter de cada una de ellas; Eva es la líder, la de los descubrimientos y las ideas de sus juegos. Leli, por otro lado, es más pasiva y su curiosidad la lleva sólo a preguntar por lo que desconoce en lugar de crear ella misma la respuesta como hace su hermana. La primera, a petición de la segunda, expresa su visión de la muerte, la cual está influenciada por la doctrina judeocristiana del paraíso: "El otro mundo es tan bonito como éste (…). Me lo dijo mi abuela Francisca" (Garro, 2016, p.99). La seguridad de Eva convence a su hermana, no obstante, al saberse envenenada, su confianza se rompe con el miedo a la muerte; la niña afirma ante Leli conocer la muerte, mas no quiere morir.

La manera en que Eva ve la muerte contrasta con la de Leli, quien analiza en segundos el miedo a quedarse a solas y, al haber comprendido que su hermana mentía acerca del duende y el veneno de las hojas, sus conjeturas la llevan a pensar que las aseveraciones de Eva sobre el otro mundo no son verdaderas: Leli comienza a temer la muerte. La serie de acciones de Leli puede interpretarse como una venganza por las mentiras de su hermana, no obstante, los pensamientos que retrata la voz narrativa acerca de los sentimientos de Leli cambian la perspectiva a un acto

inocente de amor por su hermana en el que ella no quería quedarse sola y tampoco quería abandonar a Eva:

> La presencia de su muerte próxima la asombró (…). ¿Quién iba a darle la mano? No Eva, que ajena al mal irremediable que había caído sobre ella, seguiría regocijándose con el agua (…). Los lazos que la ataban a Evita se soltaban y caían sin ruido sobre la hierba. Debía ir sola al otro mundo. Y sólo era una hoja verde lo que la separaba de su hermana. Siempre son cosas minúsculas las que determinan las catástrofes. Miró a Eva con ojos postreros. Pero no podía despedirse, ni irse sola, ni dejarla sola (Garro, 2016, p.101).

En los hechos posteriores, cuando las niñas despiertan en su cuarto y Leli se percata de que no murieron, aparece la familia de las hermanas, consternada por el crimen de la hija. Entre los padres y los sirvientes no hay nadie que comprenda la realidad y la lógica de las acciones de Leli y no se preguntan por qué quiso matar a Eva. Asimismo, parecen ignorar que Leli también se encontraba envenenada. Sólo su hermana Estrellita se detiene a averiguar la verdad: "Estrellita, que ese día no había subido a los tejados a mirar el jardín y que estaba allí, en la cama de Leli, esperando ver lo que los otros no sabían" (Garro, 2016, p.104). Ella, que parece ser mayor que las niñas, no está presente en el resto de los cuentos, sin embargo, su breve aparición y su conversación con el duende del jardín son un ancla que evidencia cómo la realidad de sus hermanas es tan válida y verdadera como la de los adultos que las rodean. Además, su clara madurez y su presencia de panóptico la colocan en un espacio intermedio: "–Tú sabes que no fui yo. ¿Verdad? –¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les hagas caso" (Garro, 2016, p.105), Estrellita Garro no sigue la lógica de su madre o de Rutilio, pero tampoco imita la de Leli y Eva, lo cual permite acreditar los sucesos fantasiosos como verdaderos dentro del cuento.

"El día que fuimos perros" permite la simbolización de la muerte desde una perspectiva distinta al no ser las niñas quienes la experimentan, sino quienes la presencian como testigos. Su argumento comienza

con las niñas jugando a ser perros con los nombres de Cristo y Buda. Ambos escapan a la calle y observan la pelea entre dos hombres; uno de ellos apuñala al otro y este último le dispara al primero. Al volver a la casa, aún en su papel de perros, son reñidas por Rutilio y llevadas a la cama, donde recuperan su actitud de niñas. La instancia narrativa de este cuento cambia y la voz de la historia es Leli, quien despierta con dos días paralelos que ocurren en uno solo. Cuando las niñas deciden ser perros la narración de Leli se interrumpe para dar paso a una voz omnisciente, pues un perro no puede narrar. Hay una transformación de las niñas en animales, sin embargo, ellas no dejan de trastocar la realidad: "Y el Buda se echó junto al Toni y empezó a gruñir de gusto. Nadie vino a visitar el día de Toni, del Cristo y del Buda. La casa estaba lejos, metida en su otro día" (Garro, 2016, p.78). Para las niñas, el tiempo y el espacio son un solo concepto; los criados perciben la realidad de una forma distinta y esto convierte el espacio en una dimensión separada y el tiempo en una convención distinta. Eva y Leli ven cómo el espacio de los criados sucede en un día y el espacio propio, el de los perros, acontece en otro diferente y simultáneo.

La contemplación de la pelea entre los dos hombres desde el día de los perros transforma la visión de las niñas y las traslada al día de los criados, donde el asesinato es entendido por ellas como algo humano, ajeno a lo que un perro puede cometer. La voz narrativa regresa a Leli cuando ellas pierden el día de los perros y se saben humanas de nuevo: "–No te asustes, somos perros… Pero Eva sabía que no era verdad. Habíamos descubierto que el cielo de los hombres no era el mismo que el cielo de los perros. Los perros no compartían el crimen con nosotros" (Garro, 2016, p.81). Así, las niñas pierden la inocencia infantil al presenciar una muerte violenta y, con ello, pierden la capacidad de animalizarse para sus juegos.

"Nuestras vidas son los ríos" guarda una relación interesante con "El día que fuimos perros" en la cual la influencia de las creencias indígenas y cristianas juega con un tercer elemento que vuelve todo más exótico y fantástico: el budismo. La decoración de la estancia de Leli y Eva es una combinación entre los crucifijos y el Nirvana, unión que queda claraen los

nombres que las hermanas deciden ponerse para ser perros. En "Nuestras vidas son los ríos" se menciona la reencarnación como una alusión a que la muerte no es definitiva:

> –Lo mató para siempre –Eva dijo estas palabras con voz grave.
> –¿Para siempre?... Pero reencarnamos… (…)
> –Pero no tenemos el mismo pelo, ni los mismos ojos, por eso el gobierno mata para siempre –Dijo Eva con seriedad (Garro, 2016, p.149).

En este cuento las niñas se enfrentan a la muerte a través de un periódico que cubre la noticia del fusilamiento del general Rueda Quijano. Leli, conmocionada como su hermana por las fotografías, es invitada a casa de su tío Boni para cenar. El hombre sufre un duelo por la muerte de su esposa y la niña es la única con quien mantiene contacto. Durante la visita, Leli acompaña a su tío en sus tristes reflexiones, en las que la vida es metaforizada en un río que va a parar al mar. La primera impresión de la muerte que tienen las niñas al hablar sobre el fin del general permite conocer la división que ellas distinguen entre la vida y la muerte, en la cual ésta es parte del mundo espiritual y aquella es propia de lo físico y lo terrenal: "Ya nunca se va a levantar (…). Nunca. Nunca de los nuncas" (Garro, 2016, p.148).

La muerte del general abre en el cuento el tema de la política, el cual no había sido tocado en los títulos anteriores. Las niñas crean sus propios juicios con base en lo que escuchan de quienes las rodean y le otorgan el significado que su mundo les permite entender: "–Hay que tener mucho cuidado con el gobierno (…). –¿Has visto al gobierno? –Sí… lo vi una vez… Rutilio me dijo: el cabrón gobierno es muy matón" (Garro, 2016, p.149). Lo mismo realizan con las acciones y las palabras que no comprenden; al general Rueda lo ven como un héroe, de manera que resignifican sus últimas palabras para que sean tan heroicas como ellas imaginan: "–Dijo *Good bye*. –Es una clave (…) para que vengan los ángeles de las espadas a recibirlo" (Garro, 2016, p.148). Sin embargo, este proceso de simbolización no es exclusivo de las niñas, pues el tema

político es de interés del resto de los personajes: "– Les dijo *Good bye*; les dijo vendidos –dijo Ceferino mirando a los venados" (Garro, 2016, p.153).

El diálogo de Leli con Ceferino es un asomo a las representaciones de los personajes indígenas en los cuentos de Garro. En los anteriores hay apariciones constantes y sus creencias se presentan en los regaños que las niñas reciben de sus sirvientes, como Rutilio advirtiéndoles que las brujas les chuparán la sangre por sus travesuras en "El día que fuimos perros". No obstante, es en "Nuestras vidas son los ríos" donde existe una visibilización más directa de las impresiones de los sirvientes acerca de sus amos:

> –Sí, fusila a todos los mexicanos –contestó Ceferino, que caminaba junto a ella bajo los portales quietos.
> –Yo también soy mexicano –dijo Leli, que en ese momento caminaba como el general mexicano, en el paisaje de los fusilados (…).
> Ceferino la miró con burla.
> –¿Mexicano?... Eres niña y tan güera. Tú eres española (Garro, 2016, p.150).

Para Ceferino, el hombre que trabaja para el tío Boni, lo mexicano no implica únicamente el nacimiento en México, sino una serie de elementos, no mencionados de forma directa, que se relacionan con el color de la piel, la manera de hablar e incluso la opresión y violencia que se sufre por parte del gobierno. Así, la identidad de los indígenas es concebida por ellos mismos como una serie de rasgos físicos y de condiciones sociales que se relacionan con la precariedad.

En este aspecto, es importante observar la fascinación que Leli siente por el general Rueda y el deseo de morir que la invade para poder ser como él:

> [Leli] cruzó las manos sobre el mantel, despejó los ojos y abordó la pregunta con valentía.

–¿Y el mío?
Boni examinó largo rato su actitud seria, sus manos quietas y sus ojos valientes.
–El tuyo tiene rápidos. Es un río de general mexicano… Pero todos los ríos, el tuyo, el mío, el de Ceferino y el del general Rueda Quijano, van a dar al mismo mar (Garro, 2016, p.154).

Con este cierre se vuelve a la idea de "El duende" en la que Leli desea la muerte propia o ajena como una forma de no quedarse sola en un lugar del que, se supone, tiene certeza de conocer pero que en realidad teme por la incertidumbre que le genera no saber exactamente qué pasa después de la muerte.

Discusión

Los cuentos de Garro han sido trabajados desde diferentes perspectivas durante el siglo XXI y las hermanas Eva y Leli han sido sujetos de análisis debido a la maestría con que la autora desenvuelve la infancia en ellas. Violeta Cárdenas (2016) trabaja la polifonía femenina y las transgresiones de los personajes como seres marginados. Introduce dimensiones de la vida de Elena Garro que son poco conocidas, como su entrega a la alfabetización de comunidades indígenas y campesinas y su compromiso a escuchar y darles voz a éstas. Su análisis construye un panorama sobre la sabiduría de las mujeres y la relevancia que deben tener los cuentos de Garro para las mujeres mexicanas actuales. Cárdenas resalta los personajes de *La semana de colores* por ser transgresores y marginales en diferentes formas: como indígenas, como mujeres o como pobres.

Su trabajo aborda a Leli y Eva Garro como personajes que "observan el mundo al revés" (Cárdenas, 2016, p.189) y que fueron creados fuera de la etiqueta del realismo mágico, condenada por Garro como una simple estrategia de mercado. La infancia es mencionada como inocente, pero con una apertura a la maldad; esto difiere del análisis realizado en este artículo, en el cual se entienden las acciones de las niñas desde su propia óptica infantil. Ésta no da cabida a que las hermanas obren mal a sabiendas

de ello y proponen que sus acciones están condicionadas por la inocencia y el amor que sienten la una por la otra.

Cárdenas menciona la polifonía como un elemento predominante en los cuentos de Garro por las diversas voces que conforman el entramado de las historias: algunos personajes femeninos son indígenas que trabajan como servidumbre y otros son mujeres ricas que viven en la ciudad, sin embargo, todos ellos tienen una capacidad onírica que mezcla lo mágico con lo real para romper las estructuras del tiempo y del espacio y reordenarlas o recrearlas en un mundo de ensoñación. Esta polifonía femenina es mucho más evidente en cuentos como "El zapaterito de Guanajuato" o "La culpa es de los tlaxcaltecas", ambos protagonizados por mujeres que son perseguidas por hombres. En los cuentos trabajados en este texto, la polifonía es más notoria en los discursos de la familia Garro y de sus criados; las cosmovisiones se enfrentan y cuestionan el tiempo, la realidad e incluso la identidad, mas la visión de las niñas no conforma una polifonía porque, si bien cada una de ellas tiene una personalidad bien definida, ambas son tratadas como una unidad que entiende el mundo de una forma similar.

Lo más interesante del trabajo de Cárdenas es el énfasis en la universalidad de la representación de los personajes femeninos. La autora propone que cualquier mujer mexicana, sin importar su identidad de indígena o citadina, puede identificarse con la marginación, la violencia, el estado onírico y la espiritualidad de los cuentos de Garro debido al tratamiento polifónico de las mujeres que aparecen en cada obra. Todas ellas son de diferentes edades, clases sociales y razas, y sus discursos se diferencian por ello, sin embargo, mantienen un vínculo que las reconoce como mujeres y que enmarca sus historias en lo fantástico.

Margo Echenberg (2016) escribe acerca del discurso, la imaginación y la violencia configurada en el cuento "Nuestras vidas son los ríos". En su estudio se aborda la visión de la vida y la muerte desde una óptica infantil y se compara la obra de Garro con "El general Rueda" de Nellie Campobello. La pregunta central es cómo se logra la narración de un fusilamiento o una violación sin que el discurso sea violento, y con una mujer como autora y una niña como narradora. Ninguna de las dos partes de la

obra, la escritora y la instancia narrativa, son canónicamente consideradas capaces de hablar sobre la violencia, pues se cree que no la viven por no participar en la guerra. Echenberg, sin embargo, apunta de manera muy certera a los distintos tipos de violencia que sufren las mujeres y las formas en que viven una situación bélica; si bien no participan de la misma forma que los hombres, la guerra llega hasta ellas siempre. Esta diferencia genera un cambio en las prácticas narrativas de las mujeres al hablar sobre temas como la Revolución.

Echenberg le otorga de forma acertada un carácter existencialista a la obra de Garro por las reflexiones que Leli tiene de la muerte y por el deseo de saber más sobre ésta, nacido a raíz de la admiración que siente por el general Rueda. En su trabajo detecta un tiempo cíclico que se logra con base en las referencias al carrusel de las reencarnaciones, al apellido del militar y a la comparación de la vida con el río: al terminar en el mar, "vida y muerte no se oponen sino que se concibe a la segunda como parte de la primera" (Echenberg, 2016, p.90).

La diferencia capital en el análisis consta en la veracidad de los hechos contados desde la perspectiva de Leli. Echenberg atribuye la aparición del carrusel y la visión del general Rueda a la imaginación infantil de las hermanas como una manera de procesar la muerte. En el análisis realizado con anterioridad estos sucesos son cotejados con otros dos cuentos de la misma autora en los que ocurre otra suerte de hechos fantásticos, como la percepción de dos días en uno solo en "El día que fuimos perros" y la aparición de un ser mágico en "El duende". Este último evento es el más importante para constatar que lo sucedido es verdadero, pues se cuenta con una testigo que es ajena a Leli y Eva y al mismo tiempo está distanciada de la percepción adulta del mundo: Estrellita Garro ve y habla con el duende y lo muestra verdadero ante el lector.

La autora concluye con que la visión de la muerte que tienen las niñas, Leli de Elena Garro y Nellie de Nellie Campobello, es marginal porque no aleja el foco de la violencia y mezcla el espacio privado con el público para volverlo político. Su trabajo tiene relevancia en cuanto a la configuración de las voces femeninas del siglo XX, pues considera a las escritoras como

capaces de desarrollar una narrativa violenta desde una óptica completamente distinta a la masculina que ya es el canon.

En la misma línea comparativa, Peña Trujillo, Morán Núñez, Quezada Camberos y Jiménez (2019) analizan la figura del duende en los cuentos "El castillo de los duendes" de Rosa Quirós y "El duende" de Garro y dan cuenta de la mitología de este ser a partir de la antropología y el psicoanálisis. Este trabajo difiere mucho del realizado en estas páginas, pues refiere lo ocurrido en "El duende" a las sagradas escrituras, en el Génesis. Las hermanas Garro han sido ya comparadas con Eva y Lilith y, en el trabajo de Trujillo y sus colaboradores, son también relacionadas con Caín y Abel por el intento de Leli de matar a Eva. La figura del duende es construida desde el papel de serpiente que induce al pecado, pues este ser mitológico se caracteriza por engañar a los niños. No obstante, en nuestro análisis se parte de que Eva miente todo el tiempo; es posible que la niña sepa de la existencia del duende, mas no tiene una amistad con él de la misma forma que Estrellita.

Peña Trujillo también pone en duda si las niñas murieron o no, sin embargo, para el presente análisis es claro que las niñas siguen vivas; consideramos que la muerte en Garro es abordada sólo como una posibilidad, un deseo o un acontecimiento cercano, pero no como un hecho que se concreta en los personajes que piensan en ella. Esto es constatable en los otros dos cuentos analizados, en los que la muerte es algo latente, presente y que afecta la realidad de las niñas.

Conclusión

El objetivo de este estudio fue analizar las representaciones sociales infantiles logradas en tres cuentos de *La semana de colores* de Elena Garro. Por la manera en que la autora retrata las acciones, el pensamiento y la lógica con que las hermanas observan la realidad, es claro que la niñez es representada como una etapa llena de actos crueles, aunque estos no son cometidos con una lógica adulta; Eva y Leli son afectadas por la violencia y las muertes que observan cuando comprenden que el asesinato y la agresión son comportamientos puramente humanos. La significación de

la muerte se convierte en un proceso que se integra a lo largo de los tres cuentos a pesar de que estos no estén concebidos con una unidad cronológica: en "El día que fuimos perros" presencian la muerte, en "Nuestras vidas son los ríos" la desean y en "El duende" la experimentan de cerca.

El mismo proceso de significación de la muerte también es entendido de manera personal por cada niña; a pesar de que Eva y Leli son muy similares y comparten ciertas visiones del mundo —como la del tiempo y el espacio— en otros aspectos cada una de ellas es muy distinta y percibe la realidad desde su propia personalidad. Con ello la autora aborda la infancia como una etapa donde la identidad ya está desarrollada y plasma a sus personajes como individuos completos, sin caer en una representación condescendiente o ingenua de las emociones y la lógica infantil.

Bibliografía

Cárdenas, V. (2016). Voces indígenas y mestizas: la polifonía femenina en *La semana de colores* de Elena Garro. En E. Álvarez Ramos, M. Martínez Deyros y A. Biel (Coords.), *El cuento hispánico. Nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas* (pp. 187-194). Valladolid, España: Agilice Digital.

Echenberg, M. (2016). Niñas que fusilan y son fusiladas. *Revista chilena de literatura, 93,* 81-95.

Garro, E. (2016). *La semana de colores*. Ciudad de México: Alfaguara.

Glantz, M. (1999). Los enigmas de Elena Garro. *Anales de Literatura Hispanoamericana, 28*, 681-697.

Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici. (Ed.), *Psicología social, II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp. 469-494). Barcelona: Paidós Ibérica.

Peña Trujillo, D., Morán Núñez, O., Quezada Camberos, S. y Jiménez, L. (2019). Narraciones míticas en México y Panamá. El duende como personaje. En S. Quezada Camberos y D. Peña Trujillo (Coords.), *La funcionalidad del cuento. Estudios de literatura panameña y mexicana* (pp. 68-90). Guadalajara, México: Amateditorial.

Las caras de la locura en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila

JACQUELINE VARGAS

Resumen: El propósito del siguiente estudio es representar el tratamiento que Amparo Dávila le da la locura en cinco de los cuentos de *Tiempo destrozado*, así como explicar ciertos elementos que quiebran a los personajes frente a la realidad que los corrompe. Para el análisis se utilizó el concepto de locura de Friedrich Dorsch, así como el de elemento de ruptura partiendo de la definición de Tzvetan Todorov de lo fantástico. Los resultados del análisis demuestran que el tratamiento que la autora le da a dichos elementos, tanto internos como externos, afectan a los personajes creando una ruptura en ellos frente a su entorno, para así llevarlos a un estado de locura.

Palabras clave: Cuento mexicano, cuento fantástico, escritoras mexicanas, Tzvetan Todorov, Friedrich Dorsch.

Abstract: The purpose of the following study is to show how Amparo Dávila represents madness in five stories of *Tiempo destrozado*, as well as explain certain elements that break the characters against the reality that corrupts them. The concepts of madness, proposed by Friedrich Dorsch, and element of rupture based on Tzvetan Todorov's definition of the fantastic, were used for the analysis. The results demonstrate the author's treatment of these elements, both internal and external, affect the characters when they face their surroundings, in order to bring them into a state of madness.

Keywords: Mexican story, fantastic story, Mexican writers, Tzvetan Todorov, Friedrich Dorsch.

Poeta y narradora, Amparo Dávila —nacida en Pinos, Zacatecas, en 1928— es una de las escritoras más importantes de la narrativa mexicana del siglo XX dentro de los géneros de horror y fantasía. Al inicio de su producción literaria publica los poemarios *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954); en 1959 publica su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado*, al que le secundaron *Música concreta* (1961) y *Árboles petrificados* (1977), siendo este último con el cual gana el Premio Xavier Villaurrutia de ese año. Luego de un prolongado tiempo de silencio publica los poemas *El cuerpo y la noche* (1965-2007) y los relatos *Con los ojos abiertos* (2008), ambas publicaciones de la mano de compilaciones de su obra completa.

Amparo Dávila explica, en su texto *Apuntes para un ensayo autobiográfico* (2005), cómo tuvo una infancia marcada por la muerte, la alquimia y las constantes enfermedades; hija única —debido a la temprana muerte de su hermano— fue educada en colegios católicos de San Luis Potosí, experiencia que marcó de manera significativa su obra literaria, ya que en su etapa adolescente fue cuando comenzó a escribir. En 1950 publica sus primeros poemas en San Luis Potosí. En 1954 se traslada a la Ciudad de México, decidida a dedicarse de lleno a su labor literaria. Durante tres años fungió como la secretaria de Alfonso Reyes y fue en esa época cuando comenzó a perfeccionar su prosa narrativa; finalmente Reyes fue quien motivó a Dávila a publicar sus cuentos.

Amparo Dávila se casó con el pintor zacatecano Pedro Coronel en 1958, matrimonio del cual nacieron dos hijas. Obtuvo la beca para cuento en el Centro Mexicano de Escritores en 1966. De 1978 a 1982 fue secretaria de la Asociación de Escritores de México, y tesorera del Pen Club México; impartió varios talleres literarios. Recibió varios premios y homenajes por su carrera literaria. En 2015 apareció un Premio Nacional de Cuento Fantástico con su nombre.

Desafortunadamente una parte de su carrera literaria la ha vivido en las sombras, ignorada por la crítica y el público en general, hecho atribuido a un largo periodo de casi 30 años sin publicar texto alguno; pese a esto, debido a su reciente "redescubrimiento" y a la publicación de nuevas ediciones de sus obras, su número de lectores se ha ampliado.

Tiempo destrozado es la primera obra narrativa de Amparo Dávila, la cual aparece por primera vez en el año de 1959, donde se presentan doce cuentos en los cuales la autora es capaz de transportar al lector a lugares cotidianos —como lo pueden ser escaleras, casas, hospitales o la calle misma— en los cuales emociones como la inquietud y la ansiedad, así como el miedo y la sorpresa, transforman el entorno de los personajes, y a ellos mismos, llevándolos al límite de la locura. Este texto trabajará cinco de los doce cuentos de la compilación, siguiendo la edición publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2009, la cual forma parte de la antología *Cuentos reunidos*, libro donde aparece toda la obra publicada por la autora hasta esa fecha. Las narraciones que el presente trabajo analizará son: "El huésped", "Un boleto para cualquier parte", "Final de una lucha", "La señorita Julia" y "Tiempo destrozado".

Definir *locura* supone un verdadero problema dentro de este trabajo, debido a que no se pretende hacer un estudio psicológico de los personajes, sino más bien analizar las funciones y el origen del elemento de ruptura entre lo real y lo fantástico en los cuentos seleccionados de *Tiempo destrozado*, así como explicar cuál es la visión particular de Amparo Dávila de esta enajenación. Este análisis partirá de la definición de locura de Dorsch (como se citó en Gutiérrez, 2015, p.6) donde es entendida como "el trastorno de los procesos psíquicos, en los que aparecen en primer plano representaciones delirantes e ilusiones sensoriales".

Elemento de ruptura es un concepto ligado a lo que Todorov (1987) define como lo fantástico: "la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (p.19). Por su parte, "el elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación" (p.120). En este texto, *elemento de*

ruptura será entendido como el componente dentro de la narración que transforma a los personajes y/o a su realidad. En "El huésped" una mujer, casada y con dos hijos, quien vive en una casona relativamente aislada, comienza a ser víctima de un ataque constante de paranoia causado por el ente que fue traído a su hogar por su marido, ya que esta no puede soportar ser acechada por aquella criatura. La voz narradora describe su primer encuentro con este ser de la siguiente manera: "No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas" (Dávila, 2009, p.19).

La ruptura en el personaje ocurre desde el momento en que se presenta aquel ser en su casa, hecho que se agrava por la relación distante que tiene con su marido y la que tiene este con la criatura. Uno de los principales mecanismos de defensa a los que recurre la protagonista es a no enunciar de manera directa a aquella criatura: "Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: «Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él…»" (Dávila, 2009, p.20). Al realizar esta acción la protagonista cree desvanecer —en cierta medida— aquella presencia que le acecha, se ve obligada a pedir ayuda ya que no se siente capaz de luchar sola contra él.

El cuento presenta un segundo momento de ruptura, y funciona como detonante para la acción más importante de la protagonista dentro de la narración:

> Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo… Guadalupe había salido a la compra y dejó al pequeño Martín dormido en un cajón donde lo acostaba durante el día (…) Cuando llegué al cuarto lo encontré golpeando cruelmente al niño. Aún no sabría explicar cómo le quité al pequeño y cómo me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo ataqué con toda la furia contenida por tanto tiempo (…) Cuando Guadalupe volvió del mandado, me encontró desmayada y a su pequeño lleno de golpes y de araños que sangraban. El dolor y el coraje que sintió fueron terribles. Afortunadamente el niño no murió y se recuperó pronto (Dávila, 2009, p.21).

La decisión conjunta de acabar con la vida de él se toma a raíz del ataque que sufre el hijo de Guadalupe perpetrado por "él", además de que se aprovecha la ausencia del marido para realizar este acto de "justicia". Encerrar a la criatura en su habitación y matarla de inanición fue la respuesta.

El ambiente cerrado del cuento, la casona y sus habitaciones, sumado al desarrollarse en una atmósfera aislada, da las pautas necesarias para dudar de la veracidad del discurso de la voz narrativa. Los silencios, de igual modo, indican que existe una parte dentro de la narración, la cual el lector se ve obligado a rellenar con aquellos elementos que sí aporta.

El elemento de ruptura aparece desde el principio de la narración, lo cual vuelve a la voz narradora más cautelosa con su ambiente. El acecho y los daños que causa "él" se convierten en la justificación de la protagonista para arremeter en contra de la criatura traída por su marido. Aquella acción fatal pareciera ser, de alguna manera, la forma en la que la voz narradora sublima y desquita todo su sentir y frustración.

"Un boleto para cualquier parte" comienza con una divagación interna de la voz narradora, en este caso masculina, sobre su antiguo amor, Carmela, y su actual pareja, Irene. Estas reflexiones son interrumpidas cuando "X" —el protagonista— recibe la noticia de que un hombre "flaco y alto, como lo había descrito la criada, vestido de oscuro, serio, sombrío" (Dávila, 2009, p.25) se había presentado en su casa para buscarlo cuando él no se encontraba y que se había retirado sin dejar mensaje alguno.

Es a partir de este hecho que el protagonista, quien descansaba en su habitación, comienza a someterse a una serie de pensamientos negativos relacionados con sus familiares cercanos, especialmente su madre y su estado de salud, así como sobre su relación con Irene y la imposibilidad de contraer matrimonio con ella. Este emisario ausente funciona como el elemento de ruptura dentro del cuento ya que, en la visión de mundo del propio "X", "Un hombre alto, flaco, muy serio, vestido de oscuro, sólo podría llevar una mala noticia" (Dávila, 2009, p.26). Finalmente, la corriente de sus pensamientos desemboca en ideas relacionadas con su trabajo y el dinero, por lo que temeroso opta por huir para que aquel sujeto que ha turbado su tranquilidad nunca dé con él.

La paranoia y el enfrentarse a un mensajero desconocido son los elementos que terminan por romper al personaje, orillándolo a huir para de esa manera no encarar aquel mensaje desconocido que él cree que cambiará algo de manera significativa en él.

"Final de una lucha" es un cuento donde aparece la figura del doble. Desde el momento en el que Durán, el protagonista de la narración, se ve a sí mismo caminar de la mano de una mujer rubia, comienza a dudar de su existencia y de la del otro: "Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra" (Dávila, 2009, p.45).

La aparición de este ser provoca que Durán comience una búsqueda exhaustiva de aquel otro. Este doble, o *sombra*, como se le llama en el cuento, funciona como el elemento de ruptura dentro de la narración, ya que la aparición de este ser trastoca la realidad de Durán y la modifica.

> Desde la tarde aquella en que se vio pasar con una rubia, Durán se encontraba bastante mal. Cometía frecuentes equivocaciones en su trabajo del banco. Estaba siempre nervioso, irritable. Pasaba poco tiempo en su casa. Se sentía culpable, indigno de Flora. No podía dejar de pensar en aquel encuentro. Durante varios días había ido a la esquina aquella donde los vio y pasaba horas enteras esperándolos. Necesitaba saber la verdad. Conocer su condición de cuerpo, o de simple sombra. (Dávila, 2009, p.46)

Cuando ocurre el segundo encuentro con este doble, Durán no tiene duda alguna de que se trata de él mismo; de igual manera, no tarda en reconocer en aquella rubia, acompañante del contrario, a una antigua amante, Lilia, quien casi de manera instantánea compara con su esposa, Flora. El cuento poco a poco se va entretejiendo entre la persecución del doble y de los amargos recuerdos con Lilia y de cómo Flora supuso una sustituta para aquel amor del pasado.

Durán se percata de que el otro golpea a Lilia, lo que evoca un evento similar de cuando aún salía con aquella rubia. Las emociones de aquel recuerdo de rechazo y violencia se presentan:

> Sintió que toda la sangre se le subía a la cabeza y por primera vez tuvo ganas de tenerla entre sus brazos y acabar con ella, hacerla pedazos. Aquélla fue la primera vez que bebió hasta perderse por completo (…) un hombre bajó tras ella, y alcanzándola, la comenzó a golpear. Él había corrido en su ayuda. Cuando el amigo de Lilia se marchó en su automóvil, Lilia lloraba. La había abrazado tiernamente, protegiéndola; entonces se separó bruscamente de él y dijo que no quería verlo más (Dávila, 2009, pp.47-48).

Cuando sus pensamientos lo devuelven al presente decide intervenir, nuevamente, en favor de Lilia:

> Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si… Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras. La lucha fue larga y sorda, terrible. Varias veces, al caer, tocó el cuerpo inerte de Lilia. Había muerto antes de que él pudiera llegar. Sintió su sangre tibia aún, pegajosa. Sus cabellos se le enredaron varias veces en las manos. Él continuó aquella oscura lucha. Tenía que llegar hasta el fin, hasta que sólo quedara Durán, o el otro (Dávila, 2009, p.48).

La lucha termina con Durán como vencedor; poco sabemos del estado del contrincante o si los cuestionamientos del protagonista se resolvieron. El cuento deja más dudas que respuestas.

En "La señorita Julia" el lector es testigo de cómo poco a poco comienza a decaer el estado físico y mental de la protagonista –Julia–, quien se ve afectada luego de que un ruido comienza a hacerse presente en su casa cada noche, evitando que esta tenga un descanso pleno. Este suceso comenzará a perturbar su vida laboral y sentimental, e incluso familiar, culminando con la pérdida de cordura por parte de la protagonista.

> Hacía más de un mes que Julia no dormía. Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras. Encendió la luz y buscó por toda la casa, sin encontrar nada. Trató de volver a dormirse y no pudo conseguirlo. A la noche siguiente sucedió lo mismo, y así, día tras día… Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba. La pobre Julia no podía más. Diariamente revisaba la casa de arriba abajo sin encontrar ningún rastro. Como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche (Dávila, 2009, p.57).

Paralelamente a la lucha, armada con trampas y venenos, que sostiene la protagonista en su casa, en su trabajo surgen malintencionados rumores relacionados con su reciente decaída, mismos que llegan a oídos de su jefe y su prometido. Por otro lado, Julia no puede tolerar más aquella situación por lo que pide ayuda a sus hermanas, mismas que gustosas se la prestan, aunque ellas no dan con las ratas y comienzan a dudar de Julia, por lo que le aconsejan que se tome un descanso del trabajo. "La incomprensión y la bajeza de que era capaz la mayoría de la gente la habían destrozado y deprimido por completo" (Dávila, 2009, p.59).

La relación de Julia con su prometido —Carlos de Luna— poco a poco se ve afectada por la situación que la aqueja, ya no sale tan seguido y comenzó a distanciarse de su amado, producto de la vergüenza que sentía por su situación. La lejanía, los rumores y los consejos de un tercero fueron los factores que propiciaron el fin definitivo de aquella relación: "La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo" (Dávila, 2009, pp.62-63).

> Esta situación termina por romperla más, alejándola de sus hábitos sociales y enclaustrándola en su propia casa. Mela, una de sus hermanas, preocupada, opta por ir cada noche a cuidarla, aunque esta parece ser ajena al mal que aqueja a Julia. Finalmente, la protagonista se encuentra en un

punto de no retorno y, una vez más, acosada por los ruidos de las "ratas", sumado a la impotencia de no dar con ellas, termina causando en ella una especie de catarsis, haciendo que Julia finalmente dé con el causante de sus delirios:

> Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y… ¡allí estaban!… Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente (…) allí las tenía fuertemente cogidas… se las enseñaría a todo el mundo… a los de la oficina… a Carlos de Luna… a sus hermanas (…) reía estrepitosamente… ahora estaban en su poder… ya no le harían daño nunca más… hablaba y reía… lloraba de gusto y de emoción… gritaba… gritaba… ¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte!… risa y llanto, gritos, carcajadas… con aquellos ojillos rojos y brillantes… gritaba… gritaba… gritaba… Cuando Mela llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas (Dávila, 2009, pp.63-64).

Al final del cuento es difícil dilucidar si realmente existían o no las ratas que causaban el estado que sufría Julia. Lo que sí se puede asegurar, por el contrario, es que la protagonista poco a poco va pasando de un elemento de ruptura a otro, los cuales abonan en conjunto para crear el estado final en el que se queda Julia.

"Tiempo destrozado" es un cuento cuya estructura particular puede recordar sin dificultad a un sueño —o más bien, una pesadilla— donde el tiempo es una unidad que se rige de manera diferente que en la realidad. Una voz narradora femenina y un intercalado entre ambientes abiertos y cerrados son los principales rasgos del cuento.

En cada una de las seis experiencias que se describen a lo largo de cuento, la voz narradora va padeciendo varias transformaciones que afectan su realidad inmediata. Los espacios donde se desarrollan los eventos, así como la edad aparente que tiene la voz, son distintos, lo que de igual manera abona a las distintas perspectivas y posiciones que toma la protagonista frente a cada uno de estos sucesos.

Los elementos de ruptura distan tanto unos de otros que parecen no tener una conexión directa; la pérdida de los padres en la huerta vieja, el episodio de las telas con el árabe, el ver directamente cuando matan a un borrego y relacionar este hecho con eventos cercanos, la librería que se transforma en un cuarto sellado, y finalmente el viaje en ferrocarril donde ocurre un encuentro con ella misma en dos etapas futuras de su vida.

El último espacio narrativo es, probablemente, el más abrumador de todos debido al encuentro que tiene la protagonista consigo misma:

> Y comencé a buscar otro sitio. En el último carro encontré uno frente a una mujer que vestía elegantemente. La mujer miraba por la ventanilla; de pronto se dio cuenta de mi presencia y se me quedó mirando fijamente. Era yo misma, elegante y vieja. Saqué un espejo de mi bolsa para comprobar mejor mi rostro. No pude verme (…) Quise levantarme y huir, bajarme de aquel tren, librarme de ella. La mujer vieja me miraba fijamente y yo supe que no me dejaría huir. Entonces una mujer gorda, cargando a un niño pequeño, vino a sentarse al lado mío. La miré buscando ayuda. También era yo aquella otra. Ya no podría salir, ni escapar, me habían cercado. El niño comenzó a llorar con gran desconsuelo, como si algo le doliera. La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más (Dávila, 2009, pp.69-70).

El intercambio rápido de perspectivas y atmósferas dentro del cuento se presta con facilidad para que la narración pueda ser entendida como un sueño.

Pese a ser una escritora poco estudiada, consenso compartido entre los estudiosos de su obra, es cierto que existen textos interesantes que abordan perspectivas particulares dentro de la narrativa de Dávila.

Bravo-Alatriste (2008) presenta en su artículo titulado "Amparo Dávila y las cuentistas, del género fantástico en el medio siglo" una breve introducción a la narrativa fantástica mexicana escrita por mujeres a

mitad de siglo XX, hace un resumen enfocado en cuál es la visión y el tratamiento que cada una de estas autoras le daba a la fantasía. El foco de su análisis es Amparo Dávila quien, en palabras del propio autor, "nos mostrará un mundo más intenso y entrañable a partir de los conflictos que rigen la conducta humana: el miedo y la soledad" (Bravo-Alatriste, 2008, p.142).

Entre los cuentos que el ensayo aludido y el presente trabajo analizan dentro de *Tiempo destrozado* está "La señorita Julia". Bravo-Alatriste opta por describir, en una primera instancia, cómo luce la señorita Julia, y hace una comparación de este personaje con el que aparece en "La quinta de las celosías". "Los espacios cerrados se vuelven el lugar favorito para desencadenar el miedo" (Bravo-Alatriste, 2008, p.147). Esta idea se corresponde con el análisis realizado en este artículo.

Finalmente, su conclusión sobre el origen del trastorno que sufre la señorita Julia no se corresponde totalmente con la presentada en este trabajo: Bravo-Alatriste se lo adjudica a la prenda de ropa que Julia toma de su armario al final del cuento, mientras que aquí se le confiere más bien a un estado de estrés.

En "Fantasía, deseo y subversión", Irene García hace énfasis —apoyada en tres trabajos críticos sobre la autora— en la clasificación que tiene Amparo Dávila dentro de la narrativa fantástica. Hace a su vez, la siguiente aseveración:

> La narrativa fantástica de Dávila tiende a ser introspectiva, puesto que lo fantástico se internaliza como un hecho para el que no hay respuesta posible, situación que induce a que el personaje caiga en la desesperación, en la locura, e incluso en la muerte (1995, p.299).

El enfoque de García, influenciado por una óptica feminista, se direcciona a cómo Dávila utiliza sus cuentos para realizar una subversión de la fantasía para ligarla con la realidad. García presenta una clasificación de los cuentos de Dávila por género y por protagonista, enfocándose en aquellos estelarizados por una mujer, así como el espacio doméstico que

estas habitan. Muchos de los cuentos tratados en este análisis son señalados en el de Irene García.

Georgina García Gutiérrez Vélez, en "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte", presenta primero a la autora, su origen y qué géneros cultivaba. El texto se enfoca en un principio en la obra poética de la escritora zacatecana para después dar el salto a la obra narrativa; la labor más significativa de ese trabajo es la relación que se le otorga a la biografía de Dávila con su obra en general.

El texto de García Gutiérrez Vélez comparte la misma visión que en este trabajo se tiene sobre los cuentos seleccionados de Dávila:

> Las condiciones que propician lo fantástico o la aproximación a las fronteras de lo fantástico de la realidad representada, son logradas por Amparo Dávila gracias a que pinta a sus personajes en el momento de una fractura personal, o capta el mundo en el tiempo en que se rompe el orden establecido (2006, p.152).

García Gutiérrez Vélez hace un análisis del cuento "El huésped", donde menciona la posibilidad de darle una lectura feminista a dicho texto.

La locura y los trastornos mentales forman una parte esencial de los cuentos seleccionados que aparecen en *Tiempo destrozado*. Muchos de los personajes que protagonizan estas narraciones se ven afectados por un elemento, externo o interno, que los orilla a la locura. El origen del elemento de ruptura dentro de cada cuento es diferente, aparecen seres deformados por la propia mente de los protagonistas, figuras ausentes o físicas, además de lo onírico.

Se pueden marcar varias distinciones relacionadas con el elemento de ruptura en los cuentos y el género de la voz narrativa. Por una parte, las voces femeninas se enfrentan constantemente a ese algo que trastoca su realidad, lo cual las orilla a un estado de enajenación, mientras que los personajes masculinos tienen un solo encuentro que rompe su estado, para finalmente sumirse en divagaciones relacionadas con su entorno y su pasado.

La reacción de cada personaje frente a su situación, en tres de los cinco cuentos seleccionados, "El huésped", "Final de una lucha" y "La señorita Julia", termina con un enfrentamiento directo contra el ente que modifica su realidad: el huésped, la sombra de Durán y las ratas, mientras que en "Un boleto para cualquier parte" y "Tiempo destrozado" se observa una necesidad por huir, una negativa producto del desconocimiento de aquello a lo que se enfrentan los protagonistas.

Los personajes femeninos tienen una fuerte relación con el matrimonio y la maternidad, mientras que los masculinos se enfocan en su pareja amorosa o su madre. Esto muy probablemente se encuentre relacionado con el contexto en el cual los cuentos fueron escritos.

Las frases lapidarias o la muerte son la mayor constante dentro de los finales de los cuentos seleccionados. Aunque si bien el protagonista de la narración no muere, algo a su alrededor sí lo hace.

Bibliografía

Bravo-Alatriste, P. K. (2008). Amparo Dávila y las cuentistas, del género fantástico en el medio siglo. *Tema y variaciones literarias*, 30, pp. 133-152.

Dávila, A. (2005). *Apuntes para un ensayo autobiográfico*. Pinos, Zacatecas: Programa de Desarrollo Cultural Municipal.

Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica.

García, I. (1995). Fantasía, deseo y subversión. En González A. (Ed.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 297-312). México: El Colegio de México. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/j.ctvhn0cm7.17

García Gutiérrez Vélez, G. (2006). *Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte, Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México, Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, pp. 129-162

Gutiérrez Ramírez, Diana Carolina. (2015). *La locura femenina en tres novelas latinoamericanas: Pedro Páramo de Juan Rulfo, Nadie me verá*

llorar de Cristina Rivera Garza y Delirio de Laura Restrepo. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
Todorov, T. (1987). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.

La pérdida de la inocencia en cuatro cuentos de Inés Arredondo

NICOLE TERRIQUEZ

Resumen: El presente artículo tiene como fin colocar el foco en una autora del siglo XX, Inés Arredondo, en específico sobre una problemática fuerte y cómo la trabajó en su momento: la pérdida de la inocencia. Por medio del estudio de "Los personajes y sus características" de Vladimir Propp es que se realizó el análisis de los cuatro cuentos considerando la descripción de los personajes antes y después del suceso clave en la historia. El resultado del trabajo muestra cómo a partir de una situación crítica ocurre la pérdida de la inocencia en las protagonistas que cambian su personalidad y sus actitudes, encaminando sus historias hacia un terrible final.

Palabras clave: literatura mexicana, escritoras mexicanas, cuentos sinaloenses, inocencia perdida.

Abstract: The purpose of this article is to focus on how a twentieth-century author, Inés Arredondo, expressed a specific problem in her time: the loss of innocence. The analysis of four Arredondo's stories was based on "Los personajes y sus características" by Vladimir Propp, taking on consideration the description of the female characters before and after a key event in the story. The result of the study shows how the protagonists lose their innocence from a critical situation and how their personalities and attitudes change from that moment, directing their stories towards a terrible end.

Keywords: Mexican literature, Mexican writers, Sinaloan tales, lost innocence.

Nacida en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo de 1928, Inés Arredondo es una premiada escritora de cuentos que ha destacado en el ámbito literario por lo controversial de sus temáticas. A lo largo de su vida escribió tres libros: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988) además de algunos cuentos repartidos en distintas revistas. Su segundo libro, *Río subterráneo* la hizo ganadora del Premio Xavier Villaurrutia en 1979; también cuenta con cuatro reconocimientos por parte de la Universidad Autónoma de Sinaloa. En lo que compete a su obra, podría calificársele como controversial y cruda, pues en cada uno de sus cuentos existen tópicos como la muerte, el incesto, los problemas familiares y de pareja, la infidelidad, la perversión y por supuesto, la inocencia perdida. Más allá de ser censurada por la elección de sus temáticas, es aplaudida y enaltecida por el valor de denunciar realidades sociales de su época, algunas encontradas incluso en la actualidad.

La temática que compete a este artículo es la pérdida de la inocencia encontrada en cuatro cuentos de la autora, tres pertenecientes a su primer libro *La señal*: "El membrillo", "Mariana" y "La sunamita"; y uno de su última obra *Los espejos*: "Sombra entre sombras". Cada una de estas historias lleva por protagonista a una mujer, hablando desde la madurez sobre las memorias de la infancia, las cuales confrontan problemáticas que las llevan inevitablemente a ese quiebre en la inocencia debido a las situaciones en las que se ven envueltas, todas ellas acontecidas a una temprana edad, que terminan por determinar el futuro de las protagonistas, dando una explicación a su estado actual. Para enlazar cada una de esas situaciones con las características propias de cada uno de los personajes Vladimir Propp y su *Morfología del cuento* (1977) servirán de pauta, en especial el capítulo "Los atributos de los personajes y su significación", puesto que son esas singulares características de cada una de las mujeres en sus historias las que colocan el foco en su persona y las hacen portadoras de una inocencia particular en cada caso.

En esta ocasión se seguirá la compilación que hizo el Fondo de Cultura Económica, *Cuentos completos*, editado en 2011, que reúne las obras de la sinaloense en orden cronológico, además de incluir un apartado con los cuentos publicados en diversas revistas a lo largo de su carrera literaria.

Elisa es la protagonista del primer cuento, "El membrillo", una niña que sale con un chico mayor de edad, rodeados de amigos de la edad del joven, Miguel. Se trata de una jovencita ingenua, tierna, muchas veces empequeñecida por el agobiante entorno de los mayores que se aburren de sus infantiles juegos y los suben de tono con comentarios "picantes".

A pesar de que no se da una descripción detallada de Elisa, los pequeños destellos que el narrador va dejando cada vez que se habla de la niña nos crean el perfil dulce e inocente que Miguel dice querer tanto. Ocurren varios momentos en los que poco a poco Elisa se va llenando de dudas en cuanto a su relación con el muchacho, llegando incluso a cuestionarlo sobre ello:

> –Debes perdonarlas, realmente no lo hicieron con mala intención, simplemente estaban aburridas de la ingenuidad con que se jugaba (…)
> –Tú eres de la edad de ellas. ¿Te aburres, Miguel? –Al hacer la pregunta su voz era tímida, casi derrotada (Arredondo, 2011, pp.49-50).

En altibajos de este tipo, Elisa ve pasar los días en cada página del cuento. Un segundo destello de que intenta quebrar la inocencia de la niña ocurre cuando Miguel mira a Laura en la playa "por accidente" cuando a ésta se le desató el corpiño del bikini. La protagonista se entera de este suceso de la propia Laura, su antagonista, que a leguas se nota enamorada del novio de la niña. Por primera vez, Elisa intenta generar conciencia de un mundo más allá de su mente inocente: "Elisa, anonada, desentendida aún de su herida nueva, vio alejarse a Laura y se dio cuenta de que no sentía rabia hacia ella, sino una especie de respeto y tal vez un poco de envidia" (Arredondo, 2011, p.50).

Los descarados intentos de Laura por embriagar a Miguel con sus encantos de adolescente continúan. La niña seguía sin comprender, en su inocencia, por qué sentía esa rabia de impotencia, ese temor y dolor brutal en su interior. A solas en la playa comienza a reflexionar sobre la existencia de esa inocencia de la niñez: "Ahora que todo había terminado veía que no quedaba casi nada de sí misma (…) 'Por tu culpa, por tu culpa'; se repetía. 'Por tu culpa por ser una niña'" (Arredondo, 2011, p.53).

La protagonista termina por perder su pureza en la fiesta de disfraces al final del relato, cuando Laura aparece con toda su sensualidad a tentar a Miguel, sin importarle la presencia de Elisa, quien termina vencedora en la batalla al tener el valor de guardar los restos de esa inocencia y comprender la complejidad de una relación de pareja, pasando de la niñez a la adolescencia, como queda marcado por la propia narración:

> Pero Elisa había comprendido (…) Suavemente acercó su cuerpo al de Miguel y eso tuvo la virtud de deshacer el hechizo. Bailando se alejaron de Laura. Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor no tiene un solo rostro, y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer (Arredondo, 2011, p.55).

"La sunamita", al igual que "Sombra entre sombras", nos adelanta la tragedia que está a punto de ser relatada en el cuerpo del texto comenzando con una oración contundente. En este caso, se trata de la renuncia de la protagonista a su juventud. Descrita como una mujer recatada y hermosa, Luisa no pasa desapercibida por los hombres, pero sus miradas "resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo" (Arredondo, 2011, p.131). Asistiendo sin tardanza a la casa de los tíos, la joven debe quedarse al lado de Apolonio mientras se debate en su lecho de muerte, como un pago por los cuidados que tuvieron con ella cuando era niña. A lo largo del texto podemos ver un cambio en los adjetivos que se utilizan al describir el entorno, los modos, tonos y palabras de los personajes, sus actitudes; al principio todo gira en torno a la dulzura, la niñez, la juventud, la vida, y poco a poco llegan

a los presagios de mal agüero, la muerte, el terror, la lujuria, la lluvia y lo grotesco.

A lo largo de la narración existen símbolos y alusiones a la inocencia de Luisa, que es la determinante de la perspectiva de la narración. Su sumisión a las mujeres adultas, las jóvenes joyas encerradas en el cofre del tío Apolonio y algunos presagios de la pérdida y la tragedia que ha de venir: el corrido de juventud que se hace pedazos en la voz del tío, una rosa fresca que se marchita con la luz ardiente del sol, la tormenta.

Después de varias insinuaciones de Polo, el ahora esposo de Luisa, ésta comienza a sentir la vejación en su virginidad, pureza e inocencia, tanto en lo físico como en lo psicológico, pues deja de sentir ese cariño familiar por el tío moribundo y lo cambia por un asco hacia el esposo revivido por la lujuria. Finalmente se pierde del todo en el descaro máximo del tío:

> Una rabia nunca sentida me estremeció cuando pude creer que era verdad aquello que me estaba sucediendo (…) su mano temblona se hacía más segura y más pesada y se recreaba, se aventuraba ya sin freno palpando y recorriendo mis caderas (…) se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas (Arredondo, 2011, p.139).

A pesar de que el mismo hecho traumático le da "amnesia" a la protagonista, se sabe corrompida, reconoce el abandono de esa inocencia de sobrina, de joven hacendosa y cariñosa, y se ve ahora mujer, presa de la lujuria de un hombre anciano que termina por deformar del todo la percepción de sí misma: "Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas" (Arredondo, 2011, p.140).

"Mariana" es probablemente el cuento más interesante de este conjunto, puesto que lo narra una testigo, "amiga" de la protagonista que se encuentra presente en toda su historia de vida y a veces se vale de las perspectivas de otros testigos para contar el relato. La protagonista es una niña de sexto año que se la pasa dibujando monitos de palitos y arbolitos

y nubes de risos tiesos, representando el "futuro" que imagina con su novio Fernando, mucho mayor que ella.

El primer choque de edades ocurre cuando Concha Zazueta le cuenta al grupo de amigas cómo ocurrió el primer beso entre Mariana y Esteban, sembrando en las chicas duda, curiosidad e incertidumbre ante el modo de actuar de su compañera. Toda la descripción de la escena hace sonar el hecho como un acto puro, inocente, hasta mágico. Pequeños destellos de los momentos de intimidad de la pareja advierten de una subida de tono en el relato.

El hecho determinante en la ruptura de la inocencia de la protagonista alborota hasta a la madre Julia, que ve llegar a Mariana con labial rojo en los labios. Cuando la muchacha explica el motivo de haberse pintado, es su reacción la que demuestra ese paso a la madurez, cuando muestra el labio inferior lleno de pequeñas estrías y la piel escoriada: "–¿Qué te pasó?

–Fernando –¿Qué te hizo Fernando? Ella sonrió y se encogió de hombros, mirándonos con lástima" (Arredondo, 2011, p.143). A pesar de que esto ocurre cuando cursan primero de Comercio, la actitud de Mariana da a entender que sus compañeras aún no conocen de aquello, permanecen en un estado de inocencia que ella ya ha atravesado.

Conforme pasa el relato, la narradora va soltando detalles sobre Mariana, como su edad al comenzar su noviazgo con Fernando (13 o 14 años), el cambio que hubo en ella después de escapar con el muchacho, volver, casarse y convertirse en una mujer pomposa, sensual, y su muerte a los 34 años. A pesar de los cambios, ella siguió mostrando actitudes infantiles a lo largo de su vida, lo que justifica por qué "no pensaba uno nunca en la edad mirando a Mariana", como lo dice la narradora:

> Las perlas, aquel largo collar de perlas tras el que se ocultaba sonriente, mordisqueándolo, mostrándose. Los gestos, los movimientos. Jugar a la vampiresa, o jugar a la alegre, a la bailadora, a la sensual. Decir así quién era (…) pero no lo decía todo… (Arredondo, 2011, p.145).

Muy probablemente por lo temprano que se vio forzada a saltar su juventud siendo novia de Fernando es que son recurrentes esas actitudes y referencias a la niñez, lo torpe y lo juguetón, no solo en las propias acciones de Mariana, sino también en las evocaciones que hacía Fernando de ella en los recuerdos de su matrimonio al compartirlos con la narradora antes de quedar loco por el medicamento. Si bien biológicamente su cuerpo avanza en edad a un ritmo normal, la pérdida de esa inocencia a temprana edad deja reminiscencias a lo largo de su vida como un recuerdo de aquello que tuvo antes de convertirse en mujer.

El anuncio de la tragedia de Laura es lo que abre el cuento "Sombra entre sombras", declarando de una sola vez la conciencia que tenía sobre su propia inocencia y pureza. Casada a los quince años con un señor de cuarenta y siete, a Laura no le importa Ermilo ni para bien ni para mal (Arredondo, 2011, p.316), se casa porque es amigo de su madre, porque piensa en las comodidades del dinero y el modo de vida que lleva su futuro esposo.

Doña Asunción, despreocupada hasta entonces, no le habla a su hija de la noche de bodas sino horas antes del suceso, de manera somera. Como si de pronto le cayera el peso del mundo, la culpa de haber vendido a su hija a un sátiro y depravado la lleva a hablar con Laura apartadas de la fiesta, en un intento de atravesar esa inocencia que aún vive en la mente de la muchacha:

> –¿Tienes miedo? –me preguntó (…) –De quedarte a solas con Ermilo.
> –¿Por qué? Él llevará la conversación y yo lo seguiré.
> –Aunque no sea conversación, tú síguelo –el tono de voz de mi madre era medroso, y de pronto me apretó contra su pecho y comenzó a sollozar. –Yo debí hablarte antes (…) Esta noche pasarán cosas misteriosas y tendrás que ser valiente (…) Una llamita de esperanza nació en mí: si había algo misterioso en aquella casa, mi relación con Ermilo sería menos aburrida (Arredondo, 2011, p.317).

El cometido de la madre no pudo lograrse, la inocencia de Laura aún no pensaba en el sexo matrimonial, por lo que no pudo evitar sentir vergüenza cuando Ermilo le pidió desnudarse y esperarlo en la cama. Fue tal la ternura con que el señor la trató, que a pesar de perder la virginidad esa noche, su inocencia seguía en pie en su interior, pues a la mañana siguiente le negó con asco un beso a su esposo, no viendo la necesidad ni el punto de aquello.

Laura continua sin creerse una mujer madura durante el día siguiente, pues no sabe usar vestido largo, ni tacones con medias blancas, invita a sus amigas a su casa a tomar refrescos, llenarse de golosinas y dulces, riéndose a carcajadas por su actitud de señora para con los sirvientes, como un juego de roles más que como un hecho de la realidad.

Un único destello de intento de madurez es una frase que le dice a su esposo, al contarle él lo llorosa que estaba su madre ese día después de haberla visitado: "Bueno, me he casado y he dejado de ser la hija de mamá" (Arredondo, 2011, p.321). Sin embargo, no esperaba de nuevo lo que ocurriría esa noche. Después de quedarse encerrada en la biblioteca leyendo sobre Enrique VIII por orden de Ermilo, es vestida con demasiada elegancia y llevada al cuarto de su esposo, que se presentó vestido como el monarca que acababa de leer. Laura piensa que todo es una ocurrencia infantil, sin embargo, las risas se acaban cuando el juego sadomasoquista y de roles de Ermilo se torna violento y se persiguen por todo el cuarto entre arañazos, golpes, rasguños, moretes, besos lascivos, con el agravante final de una herida sangrante en la espalda. Esa noche, la joven se convirtió en mujer, ama y señora de la casa de Ermilo. Todo rastro de inocencia quedó molido a golpes entre los jirones del vestido de la protagonista. Reconoció en sí un cambio tan drástico que marcó un alejamiento de sus amigas: "¡Ah! Y cuando vengan Lidia y Ester que las hagan pasar al salón de juegos y les sirvan sorbetes" (Arredondo, 2011, p.324).

El cambio violento en la vida de la joven la lleva a repetir la historia de su sufrimiento con otro muchacho, su amante, cuando ella llega a los treinta y seis años mientras que Samuel cuenta con veintidós. De ahí en adelante, después de un corto tiempo de felicidad y depravación, la tragedia cae

sobre Laura brutalmente, va perdiendo todo de su esencia y su persona en cada orgía nocturna; al saberse abandonada de su inocencia, no ve más lugar en el mundo que en el centro de la inmundicia:

> Mi casa… lo que queda de ella. Saqueada por los Ermilos con la ausencia de Samuel, con las cortinas desgarradas, ya sin alfombras, los muebles cojos, sucios y estropeados, apestosa a semen y vomitonas, es más un chiquero que habitación de personas, pero es el marco exacto que me corresponde y así le gusta a Samuel. Ahora tengo setenta y dos años. Él apenas cincuenta y nueve. No tengo dientes, sólo puedo chupar y ya no hago nada para disimular mi edad (Arredondo, 2011, p.336).

Después de haber recorrido y ejemplificado cada uno de los cuentos podemos constatar la variante presente en todos ellos: una problemática y la situación en la que se ven envueltas las protagonistas son los detonantes de la pérdida de la inocencia. En cuanto a la teoría tomada de Vladimir Propp, nos dice que "entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc." (1977, p.101) y a partir de esos atributos, menciona que se pueden generar cuadros en los que se clasifiquen a los personajes, pudiendo derivar entonces en estudios profundos sobre cada uno de los apartados de dichos cuadros. En el caso de las protagonistas de Arredondo todas las chicas presentan características en común: son jovencitas de no más de 15 años, involucradas con hombres mayores que ellas, todas de una hermosura notable y que dejan ver claramente su inocencia en sus acciones y discursos. Teniendo esto en cuenta, es fácil identificar cuándo ocurre ese cambio en las protagonistas, pues esos atributos que presentaban en un principio se ven corrompidos y transformados a lo largo del cuento.

Queda demostrado de igual forma por qué los cuentos de Arredondo son controversiales y no cabe duda de que debe haber extensos estudios y análisis de varios de ellos, sin embargo no se ha tocado el tema de la inocencia y su corrupción como tal. Algunos de los cuentos mencionados

aquí, como "La sunamita", tienen una gran cantidad de trabajos al respecto, sobre todo desde el ámbito religioso, ya que se trata de un personaje de la Biblia.

Dentro de la amplia gama de estudios al respecto, puede mencionarse "La aventura trágica en Inés Arredondo" de Miriam Mabel Martínez en el que se hace una comparación de los cuentos "La sunamita" y "Sombra entre sombras" llevando como metodología precisamente la comparación, no sólo hablando de los cuentos sino también involucrando figuras y textos griegos como Edipo. La mayoría de las citas sacadas del cuento son las mismas que figuran en este artículo, resaltando así que son esos los momentos cruciales en las obras. Martínez, además de comparar los cuentos en general, también compara a las protagonistas y a los mismos varones que acompañan a las jóvenes a lo largo de la narración. Este mismo método lo utiliza el artículo conjunto "La corrupción de la inocencia en 'Macario' y 'El juego'" pues se basan en la comparación para encontrar las similitudes entre estos dos cuentos hispanoamericanos. En el caso de "Macario" y "El juego" los protagonistas son niños abusados por mujeres mayores de edad, en los que la inocencia se ve corrompida de una manera distinta. En las obras de Inés ese quiebre queda tan marcado que las protagonistas sufren un cambio de 180 grados en sus vidas, se ve incluso una madurez, cosa que no sucede en los cuentos que tienen por protagonistas a varones.

Otro artículo que está relacionado con el tema es "La distinción puro/impuro en 'La Sunamita' y 'Sombra entre Sombras', de Inés Arredondo" de Angélica Tornero Salinas. En este caso, la cuestión a resaltar es el mal en el ser humano y cómo a través de las acciones de las protagonistas el infierno (el final de todo) representa cosas distintas: la promesa de gloria o el dejar de ser. En este caso, su punto de partida son lecturas religiosas y morales para definir qué es lo puro y lo impuro, cómo se llega al mal a través de las acciones, cómo pasar por un infierno puede redimir y purificar, tal como lo hace la protagonista de "Sombra entre sombras". En el trabajo los momentos clave para el análisis se diferencian más, pues no se busca la pérdida de algo, sino la dicotomía de valores, el enfrentamiento entre la moral, la religión y el mal.

Queda claro que dos de los cuentos incluidos en este artículo dan mucho qué analizar desde distintas perspectivas. En el caso de "El membrillo" existe un artículo de Antonella Marchiselli cuyo tema central es la perversión en el cuento. Clasificándolo dentro de la literatura erótica, Marchiselli parte de la dureza moral que rodea a los cuentos en el libro *La señal* para justificar su transgresión. Ve a la protagonista como una presa más de la lujuria, cediendo a ella sin más remedio, y a Miguel como un pobre diablo que se deja enredar en las garras de esa perversidad, quedando así ridiculizado como muchos de los personajes masculinos de Arredondo. Puesto que su base teórica es la sensualidad y el erotismo en la literatura, es de esperarse que se fije más en las acciones de Laura, la antagonista de Elisa, pues es ella quien "obliga" a la niña a entrar en ese mundo del mal y la perversión.

En el caso de "Mariana", lo que los artículos rescatan es la dominación masculina, la pareja, la transgresión, la sexualidad, la perversión y perversidad en el cuento. No se habla de manera extensa sobre la inocencia en la joven, sino que se usa como mero ejemplo de lo transgredido y su transformación. No es de sorprender que tantos temas se encuentren en el cuento, pues además de su extensión, los hechos ocurridos dan pie precisamente a este tipo de análisis.

Más de una temática controversialpuede encontrarse en los cuentos de la sinaloense, como se ha visto, y es por ello que existen diversos trabajos sobre su obra. El elegir una o más de ellas es lo que coloca el foco en determinados pasajes, personajes o acciones de estos. En el caso del presente artículo, la línea que atraviesa a los cuatro cuentos es la ruptura de un mundo infantil e inocente debido a esa situación problemática, en la que un antagonista de mayor edad lleva a la joven a romper con su realidad y cambiarla. Los varones son siempre más viejos que ellas, y no importa si es por decisión propia o no el estar con ellos, ese hecho las conduce sin freno a una caída en picada hacia el vacío de la realidad que deben enfrentar. El manejo de la inocencia en los cuentos de Arredondo muestra un dominio del tema impresionante. A tal grado llega su habilidad escritural que es capaz de reproducir ese mismo evento en más de un cuento de

diversas formas, lo que permite que los atributos de los personajes puedan identificarse fácilmente en un antes y un después de la situación crítica, mostrando el cambio en sus actitudes, acciones, pensamientos y cómo afectan a la protagonista y el desarrollo de su historia. La pérdida de la inocencia dentro de la obra de la sinaloense es un tema que merece más relevancia dentro de los trabajos de análisis literarios, el patrón que siguen los personajes de sus historias y cómo se van desarrollando puede desembocar en un abanico de opciones para estudiarlos a fondo.

Bibliografía

Arredondo, I. (2011) *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Marchiselli, A. (2010) La perversión en el cuento "El membrillo", La señal de Inés Arredondo. *La Nueva Literatura Hispánica*, *14*, (33) Recuperado de https://go.galegroup.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA263993354&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=11394153&p=IFME&sw=whttp://www.uam.mx/difusion/revista/mayo2004/mabelmartinez.html

Propp, V. (1977) *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Quezada, S., Peña, D., Morán, O. y Jiménez, E. (2015) La corrupción de la inocencia en "Macario" y "El juego". *Decires, 15*(19), 149-164.

Tornero, A. (2007) La distinción puro/impuro en "La Sunamita" y "Sombra entre Sombras", de Inés Arredondo. *Letras, 49, (*75). Recuperado de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832007000200001

El espacio y la construcción de identidad individual en *Pánico o peligro* de María Luisa Puga

KARINA MONTALVO

Resumen: El objetivo del presente artículo es analizar cómo la escritora María Luisa Puga maneja el espacio dentro de su obra *Pánico o peligro*, ya que en él se presentan otros aspectos dentro de la narración, tales como el desarrollo de los personajes. Para el análisis, se recurrió a los conceptos propuestos por Gaston Bachelard en su texto *La poética del espacio* (1957), con el cual, se concluye que los espacios ocupados por la protagonista no son sólo ornamentos que ambientan las escenas donde se desarrollan las acciones, sino que estos determinan y construyen su identidad individual.

Palabras clave: Literatura mexicana, narrativa mexicana, escritoras mexicanas, novelistas mexicanas, Gaston Bachelard.

Abstract: The objective of this article is to analyze how María Luisa Puga manages the narrative space in her novel *Pánico o peligro*, since other aspects of the narration, such as characters' development, are presented in it. The concepts proposed by Gaston Bachelard in his text *La poética del espacio* (1957) were used for the analysis. The results show that the spaces occupied by the protagonist are not only ornaments that set the scenes where the actions take place, but that these determine and build her individual identity.

Keywords: Mexican literature, Mexican narrative, Mexican writers, Mexican novelists, Gaston Bachelard.

El espacio es definido por Nicolai Hartmann (1986) como el lugar en que existen los objetos reales y en el que transcurre la vida humana tanto individual como colectiva, y este ha sido representado de diversas maneras en la literatura a lo largo de su historia y, por ende, ha evolucionado. El espacio ha pasado de ser un mero recurso para la valoración artística a ser la descripción del lugar en el que se desarrollaban las acciones de las narrativas. Es hasta el siglo XIX que el espacio adquiere significados simbólicos y explicativos y que incluso, dicen Araújo y Picallo (2013), "el hombre está sometido a la dependencia de los lugares y los medios que lo rodean". En el siglo XX el espacio se observa desde una nueva perspectiva en las ciencias sociales y humanas; las descripciones de los lugares ya no son meramente un fondo.

La mayoría de las obras estudiadas bajo esta nueva visión del espacio son europeas, sin embargo, es importante analizar cómo se representa el espacio en las obras mexicanas durante el siglo de los cambios: el siglo XX. Es por esto que resulta oportuno recurrir a una de las mejores exponentes de la literatura mexicana durante dicho siglo: María Luisa Puga.

Acreedora de varios de los premios más importantes del país, tales como el Premio Xavier Villaurrutia, el Premio Juan Ruiz de Alarcón o el Premio Nacional de Novela, María Luisa Puga se posiciona como una de las mejores representantes en la narrativa mexicana del siglo XX. No obstante, la autora no presenta el mismo reconocimiento que sus contemporáneos varones y, por ello, a pesar de presentar diversos puntos de investigación, no cuenta con análisis profundos sobre su obra, por lo que es necesario que sus textos sean analizados a profundidad y desde diferentes perspectivas.

Puga, nacida en 1944, se formó como escritora desde niña y, aunque no tuvo educación formal en literatura, tomó cursos y leyó por su cuenta. Su primera publicación fue en 1978 con *Las posibilidades del odio*, una compilación de novelas cortas. La última novela de la escritora fue *Diario del*

dolor publicada en 2004 en la que narra el proceso de su enfermedad, que la conduce a la muerte en el mismo año.

Ante la larga trayectoria de Puga, la crítica ha optado por dividir su escritura en ciclos que se definen mediante el estilo y la forma narrativa, pero, sobre todo, por el punto geográfico en el que se desarrollan las tramas, países y ciudades que la misma María Luisa recorrió. Ana Rosa Domenella (2006) divide estos ciclos en siete: el ciclo de África y el no lugar de la utopía, el ciclo de la Ciudad de México, novelas y ensayos, el ciclo de los cuentos para adultos y para niños con espacios intermedios entre México y Europa, el ciclo de Europa, el ciclo de proveniencia, el ciclo de Michoacán y el ciclo centrado en su vida y en su cuerpo.

Los ciclos con los cuales la crítica ha dividido la obra de Puga demuestran que el lugar es un elemento importante en la narrativa de la autora, por lo que el tema resulta óptimo para desarrollar. Se ha optado por hacerlo en su tercera novela, *Pánico o peligro*, publicada en 1983, pues pese a que esta obra la hizo acreedora al Premio Xavier Villaurrutia en el mismo año, es una de las producciones literarias de Puga menos analizadas. La obra sigue la historia de Susana, quien recupera a modo de diario las diversas situaciones cotidianas de la vida en la ciudad que ha enfrentado desde niña hasta su edad adulta. En el texto, Puga trata diversos temas tales como la familia, la amistad, el amor, el trabajo, la condición dela mujer y la situación estudiantil con el fin de retratar la sociedad mexicana de los 60 y 70. Para el presente artículo, se utilizará la edición de *Pánico o peligro* del Fondo de Cultura Económica publicada en 2002.

Para este análisis se retomarán los apuntes de Gaston Bachelard (1957) ubicados en su propuesta *La poética del espacio*, editada por el Fondo de Cultura Económica en 1975, obra mediante la cual propone diversos conceptos tales como "la casa", "el universo", "la concha", "el nido", "los rincones", "la miniatura", "la inmensidad íntima" y "lo de dentro y lo de fuera" para dictaminar que los espacios no son tan sólo el espacio donde se desarrolla la historia, sino que son elementos simbólicos que están ligados a la conformación del sujeto que los habita.

En *Pánico o peligro* los espacios en la ciudad toman gran protagonismo. Por una parte, Susana camina por muchos y muy diversos lugares, los cuales le suman experiencias que poco a poco la llevan a reflexionar sobre las circunstancias que la rodean hasta llegar al final de la obra, punto en el que se cuestiona el pánico y el peligro que se viven en los espacios que la protagonista misma ha recorrido. Además, cada uno de los espacios son puntualizados por Puga, pues los presenta empleando el nombre de la calle donde se ubican y los describe a la perfección. Por tales motivos será interesante analizar los lugares para así conocer cómo estos son partícipes en la construcción de la identidad de Susana.

En su obra *La poética del espacio* (1975), Bachelard examina las imágenes poéticas, definidas por él como el producto de la conciencia en la cual se representa la subjetividad y la realidad parcial, relacionadas con el espacio donde el ser humano se desarrolla a lo largo de su vida con el fin de observar el valor que éste les otorga a los lugares.

El primer concepto que propone Bachelard es "la casa" relacionada con la estabilidad y con la integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños. Las imágenes que presenta la casa provienen de los recuerdos que cada persona tiene sobre los sitios donde ha vivido y sobre los que desea habitar. La casa, además, representa protección, refugio.

En la obra de María Luisa Puga, la figura de la casa es constante y se le representa con gran importancia. La primera casa que Susana recupera en sus memorias es el apartamento en la calle de Jalapa en la Ciudad de México en el que vivía de pequeña, presentado desde la añoranza de la protección y desde los elementos que Bachelard (1975) describe como símbolos tales como la luz que representa la esperanza: "busco olores, esquinas, luces. Muchas veces he vuelto a la calle de Jalapa y el edificio sigue ahí (…) me da tristeza, no porque se hayan muerto mis padres, sino porque ya no me encuentro" (Puga, 2002, p.9). La protección que representaba la casa es perturbada cuando unos ladrones limpian la casa entera y Susana teme el regreso de los rufianes: "Durante mucho tiempo viví con ese miedo. Cada vez que salíamos a la calle preguntaba si no iban

a volver los ladrones" (Puga, 2002, p.20). El hecho inaugura lo que será el sentimiento principal en la obra: el pánico.

Bachelard observa la relación entre la casa y el cosmos mediante la que plantea la posición entre las casas en el campo y las de la ciudad. Las segundas son presentadas como un espacio mecanizado donde la vida íntima huye por todas partes y se promueve el deseo de alejarse del lugar.

María Luisa Puga plantea ambos escenarios. Por una parte, la ciudad es descrita por Susana desde el miedo que le generaban ciertos ruidos tales como "las sirenas de las ambulancias, los aviones, a veces los cláxones de los coches hechos nudo" (Puga, 2002, p.21). Por otro lado, la huida al pueblo se genera ante la muerte del padre de Susana cuando su madre y ella deciden ir a San Blas: "Y nada menos que a Nayarit. No sé por qué me parecía que era como romper definitivamente con mi padre" (Puga, 2002, p.66). Al regreso de Susana le acontece la muerte de su madre, razón que la orilla a buscar un nuevo hogar. Por lo anterior se observa la relación evolutiva entre espacio y personaje: Susana ya no es la misma que vivía en aquella casa en la calle Jalapa, Susana se enfrenta al mundo sola por primera vez.

Bachelard continúa su texto con la relación "casa y universo", mediante la cual expone que existen dos tipos de casas: las del presente y las del pasado, con las que se explica la profundidad de la relación entre el personaje y el espacio, debido a que en las casas del presente se desarrollan todas las acciones del sujeto, mientras que en las del pasado sólo perduran las acciones fundamentales que marcaron el destino de los personajes que ejercen como instrumento para el enfrentamiento con el cosmos.

En *Pánico o peligro* Susana recuerda los lugares que habitó concentrándose en los eventos ocurridos en tales espacios. A partir de la muerte de sus padres, Susana cambia de vivienda en repetidas ocasiones con el propósito de cambiar el ritmo de su vida. Las acciones que enfrenta en los espacios del presente la llevan a recordar los espacios del pasado y a plantearse buscar la "casa del porvenir", explicada por Bachelard (1975) como aquella donde las preocupaciones se desvanecen. Susana aspira a la casa del porvenir cuando se encuentra ante la perturbación de su espacio, primero con las visitas de su amiga Lourdes o de su novio Mateo y,

posteriormente, con el traslado por completo de Lourdes: "No me sentía totalmente en mi casa, sino en un sitio distinto. Allá estaba Lourdes con su tecleo, yo acá, frente a mi ventana" (Puga, 2002, p.277) y que culminan con la presencia de su amiga de la infancia Socorro, quien debido a sus problemas personales se queda a vivir con ella, perturbando así su espacio personal, cambiando desde el acomodo de los muebles, hasta las rutinas de la protagonista. De esta manera, Susana ve en retrospectiva cada uno de los momentos de su vida en cada uno de estos espacios mediante las comparaciones o la construcción de su casa presente, así como en la idealización de la casa futura.

Posteriormente, Bachelard trata el concepto del "nido" y el de la "concha" como sinónimos de protección y tranquilidad en contraposición con el gran cosmos que ya mencionaba el autor. La diferencia que se percibe entre el nido y la concha es que el primero apunta a las casas del pasado, mientras que la idea de la concha afirma que quien la habita busca salir a un lugar mejor que dirija al sujeto a su crecimiento.

En la obra de Puga encontramos que Susana había estado buscando aquel lugar que fungiera como nido en cada una de las casas que habitaba pues, a pesar de ser transgredidas en diversas ocasiones, la seguían resguardando del mundo exterior, del cosmos. Debido a dichas agresiones a su intimidad, ella habitaba en una concha, ya que buscaba salir de ese lugar para encontrar uno mejor, lo cual se ve reflejado en sus diversas mudanzas.

Otro de los conceptos propuestos por Bachelard es el de la "miniatura", mismo que, dentro de la literatura, funciona de manera inversa, pues dentro de la miniatura se redescubre el mundo interior, es decir, los pequeños espacios se elevan a una introspección dentro del sujeto que lo orillan a crear una fortaleza.

Así sucede en *Pánico o peligro* cuando Susana decide mudarse cada vez a espacios más reducidos para aprovechar aquella soledad que le ha traído la muerte de sus padres o las mudanzas de sus amigos, mientras que las casas grandes le resultan ruidosas y perturbadoras como la de su amiga Lourdes con la que se negó vivir al perder a su madre.

Los "rincones" son vistos por Bachelard desde dos diferentes perspectivas: la positiva y la negativa. La primera se ve representada en los espacios que se crean con el fin de disfrutar el aislamiento en circunstancias hostiles, estos espacios son definidos por Bachelard (1975) como "los espacios del ser". Por otra parte, la perspectiva negativa aparece cuando los espacios restringen la vida.

En la obra de Puga se presentan ambas perspectivas. Por una parte, ante la perturbación del espacio de Susana, esta se ve en necesidad de crearse su rincón en la ventana: "Fui yo la que decidió el último cambio, y lo expliqué casi sin darme cuenta: es que extraño la ventana. La de la sala. Quise arreglarme ahí un rincón para mí" (Puga, 2002, p.194). Por otra parte, este mismo rincón se presenta como la barrera mencionada previamente que dota a la protagonista de inmovilidad imposibilitándola así a salir tal como se lo señala su amiga: "A diferencia de tu rincón, el sitio detrás de la ventana, el papel de espectador, pues, te quita toda ilusión de movimiento. Acá estás viendo. Allá, lo de afuera, se mueve y cambia todo el tiempo" (Puga, 2002, p.319).

De esta manera, Bachelard propone "lo de adentro y lo de afuera", vistos ambos como una oposición mediante la construcción de una barrera entre ambos. Bachelard apunta a sustituir dicha rivalidad ya que ambos conceptos se convierten en un ciclo, pues el sujeto pasa de dentro hacia fuera y viceversa.

En la narración de Puga, esta barrera entre ambos espacios es notada por la protagonista, de la cual se percata al momento de cuestionar a Lourdes al descubrir sucesos en la vida de sus amigas que le eran desconocidas: "Tú, al salir de la escuela, te ibas directo a tu casa, me dijo" (Puga, 2002, p.121), hasta su edad adulta: "Iba de mi casa a mi trabajo y lo que quedaba en medio era el afuera. Peligroso por desconocido" (Puga, 2002, p.64). Susana se percata de que siempre se ha encontrado dentro, evitando lo que sucede fuera debido al temor que le causaba lo poco que llegaba a observar.

Las ventanas, elementos simbólicos para Bachelard, habían acompañado a Susana durante todos los lugares que habitó, no obstante, la barrera entre lo de adentro y lo de afuera no le permitía descubrir lo que se veía a

través de estas: "Oía los sonidos de la calle por la ventana y sentía terror de que todo aquello se me estuviera escapando" (Puga, 2002, p.102). Con las mudanzas y las reflexiones tras la ventana, Susana iba formándose: "Una tarde en que, mirando por la ventana al anochecer, en plenos diecinueve años, dije: ya, ahora. Ya, porque no aguantaba más el presente; algo se tenía que mover y ese algo debía ser yo" (Puga, 2002, p.142). El punto de mayor inflexión en la construcción de Susana es cuando a través de la ventana ella observa los actos violentos que se desencadenaron en contra de los jóvenes mexicanos: "El silencio imperceptible de la muerte. Las caras de los muchachos que vi desde la ventana y que sabía muertos" (Puga, 2002, p.203). Tras varias observaciones por parte de la narradora, esta reflexiona poco a poco lo que hasta entonces no había descubierto: "Pero por mi ventana podía ver que efectivamente había una realidad que se movía con perfecta autonomía" (Puga, 2002, p.233). Es así como Susana presenta un gran crecimiento interior adentrándose a lo de fuera, muchas veces ocultado por su casa

Para finalizar con los resultados, se retoma el término de Bachelard de "la inmensidad íntima" definida como el movimiento del hombre inmóvil mediante la contemplación del entorno, que la lleva a reflexionar respecto al ritmo de la vida individual y a buscar nuevas actividades y conocimientos que generen sentimientos de paz y serenidad, así como a sumar al crecimiento personal con el fin de aumentar la seguridad en el espacio exterior.

Susana hace lo propio, al compás de sus mudanzas, pues busca nuevas actividades tanto laborales como personales que le aúnen experiencias y que le proporcionen información, tal como lo hace su inscripción a las clases de inglés en primera instancia, hasta aproximarse al punto final de cuestionarse cómo ha estado viviendo durante toda su vida: desde adentro en el pánico sin salir a enfrentar el peligro.

El tema del espacio en *Pánico o peligro* ha sido ya tratado por Diana Benítez en su ponencia para el coloquio en homenaje a María Luisa Puga en 2015 "Memoria y espacio en dos novelas: *Y Matarazo no llamó* de Elena Garro, y *Pánico o peligro* de María Luisa Puga". En dicho documento,

Benítez compara cómo se representa la memoria por medio del espacio en ambas novelas.

Benítez señala que "En *Pánico o peligro*, se trasluce un ambiente de melancolía referido a esa etapa de la infancia donde su madre se hacía cargo de la casa y su padre de trabajar, manteniéndola en un ambiente cerrado y seguro" (2015, p.5), concordando así con lo mencionado en este análisis respecto al concepto del "nido" propuesto por Bachelard.

Otro de los temas tratados durante este estudio es la ventana, sobre el cual Benítez comenta: "En ambas novelas la mirada por la ventana se hace presente y necesaria para los personajes principales (...) Que igualmente trae consigo la imagen de un pasado. Para Susana, un pasado constante" (Benítez, 2015, pp.7-8). De esta manera, la ventana no sólo es un elemento empleado para separar "lo de adentro y lo de fuera" y provocar un enfrentamiento hacia lo externo por parte de la protagonista, sino también es un recurso para recordar.

La ponente concluye su texto diciendo que "Los espacios adquieren importancia al mostrar el dónde se encuentran los personajes y en dónde se encontraba la sociedad en esos años (…) Pareciera que la memoria también logra convertirse en un espacio de refugio, pero no, no completamente" (Benítez, 2015, p.9), sin embargo, se puede decir que el espacio va más allá de presentar la localización de los personajes y va más ligado a la transformación de estos, mediante los recuerdos y las vivencias.

Este estudio es el único previo a este en el que se analiza el espacio en *Pánico o peligro*, aunque desde distinta perspectiva: Benítez desde la memoria y el actual artículo ligado a la identidad. De lo anterior se puede concretar que el espacio en la obra no sólo se presenta con relación con un solo tema y es por esto que es representativo en la novela.

Pese a que el estudio comentado previamente, así como el trabajo presente, sean los únicos que han estudiado el espacio en *Pánico o peligro*, Erna Preiffer (2006) en su artículo "María Luisa Puga, una conciencia descentralizada" señala que tanto el espacio como la identidad son temas recurrentes en la obra de Puga:

> me he dado cuenta de que desde la primera hasta la última línea están presentes determinados *leitmotiv*s, ciertas constantes que se someten a variaciones, a modificaciones, pero que no desaparecen. Nunca. Y no son solamente lo que llamaríamos en alemán 'Versatztücke', decoraciones movibles que se llevan de un lugar a otro, que en cualquier momento se pueden usar aquí o allá para ocupar hueco, no: son motivos recurrentes verdaderas insistencias, "temas" en el mejor sentido de la palabra (…) Y son pocos: he contado una treintena de los que vuelven y vuelven a aparecer: la forma, el espacio, la escritura, el silencio, el odio, la orfandad, la ciudad, los gestos, el colonialismo, la infancia, el vacío, el tiempo, el cambio, la crisis… Y México. México siempre (p.273).

De lo anterior se rescata que Puga emplea en repetidas ocasiones los mismos temas o recursos por lo que no se puede decir que sean únicamente para adornar, sino que siempre se utilizan con alguna otra intención. Además, también se recalca que estos temas son presentados por la autora con modificaciones o con fines distintos, tal como se acaba de comprobar en la comparativa entre el trabajo de Benítez y el presente artículo en los cuales se analiza el espacio desde perspectivas diferentes pero relacionadas entre sí.

Ana Rosa Domenella (1987), en su artículo "María Luisa Puga: del colonialismo a la utopía", añade una obra más en la que el espacio y la identidad conviven: *Las posibilidades del odio*. Sobre la identidad, Domenella la hace presente: "Los seis relatos, sin título, pueden leerse como 'capítulos' de una novela fragmentada y multifacética, que el lector debe unir y confrontar como ocurre con la propia identidad de ese pueblo colonizado que lucha por una voz propia" (1987, p.240). Mientras que, para el espacio, la autora retoma el viaje de la protagonista a Roma para comentar: "Roma es el presente; es decir, el espacio y el tiempo que le permite reflexionar, tomar distancia, asumir su condición de mujer, de intelectual y de negra" (1987, p.243). Las citas anteriores suman ejemplos de lo ya comentado por Preiffer respecto a que los mismos temas son retomados desde diferentes aristas, pero a la vez se conectan. En esta novela, al igual que en *Pánico o*

peligro, el espacio le permite a la protagonista definirse como persona mediante la reflexión con el fin de construir una identidad, tanto individual, como colectiva.

Guadalupe María García Carrera (2015) termina de confirmar la presencia del espacio en la obra de Puga con su tesis *La configuración del espacio y la recuperación del sujeto en las novelas* La viuda *e* Inventar ciudades *de María Luisa Puga*, investigación que se aproxima a lo realizado en el presente artículo, ya que Carrera retoma los conceptos de la poética de Bachelard, algunos retomados en este trabajo tales como "la casa", "casa y universo", "el nido", "la concha", "los rincones", "la miniatura", "la inmensidad íntima" y "lo de adentro y lo de afuera", así como otros conceptos no mencionados en este artículo como "el cajón, los cofres y los armarios". La propuesta de Bachelard es retomada con la finalidad de analizar la configuración del sujeto en las dos obras de Puga.

García Carrera concuerda con lo propuesto en los otros trabajos realizados al respecto pues concluye:

> Las novelas *La viuda* e *Inventar ciudades* escritas por María Luis Puga son obras en donde hay una relación de correspondencia entre la evolución de los personajes y la configuración de los espacios ficcionales. A través del análisis literario basado en la propuesta teórica de Bachelard se observa la apropiación de los espacios interiores como: las habitaciones y su casa en general y los espacios exteriores como: las calles y los lugares públicos. Al lograr esta apropiación de espacios las protagonistas recurren a la creación de espacios de escritura para compartir estas experiencias (2015, p.116).

El estudio de Carrera concuerda con lo comentado en este trabajo respecto a que el espacio es contundente para la evolución del personaje ya que en el cambio de espacios y en el intento de adaptación en estos los personajes principales reflexionan y aprenden con el fin de construir su identidad, de descubrirse y de cambiar.

En este trabajo se ha analizado el espacio en la novela *Pánico o peligro* de María Luisa Puga, en el cual, mediante el empleo de las propuestas de

Gaston Bachelard, se observó que la casa promueve los recuerdos, que el cambio de lugares suscita el cambio personal, mientras que la permanencia en sitios pequeños da pie a la introspección y que la distinción de lo que sucede y se observa desde los espacios cerrados hacia lo de afuera puede generar un gran impacto.

El espacio está totalmente ligado a la construcción de la identidad de la protagonista, ya que existe correspondencia con el espacio y la evolución del personaje mediante los cambios que Susana experimenta que la conducen a formarse como un ente activo que reflexiona sobre todo lo que ocurre en su vida y a su alrededor.

Con el estudio del espacio en *Pánico o peligro* en este artículo se ha añadido una obra más, dentro y fuera de la producción de Puga, en la cual el espacio es de gran importancia ya que funge como medio en la construcción de la identidad de Susana que si bien en un principio transitaba pasmada por las calles, tras habitar y recorrer diversos lugares se ha descubierto a sí misma y se ha atrevido a mirar el espacio que la rodea y a enfrentar sus peligros.

Por otra parte, se ha destacado la importancia del espacio en la literatura, ya que la aparición de éste no es azarosa ni ornamental, sino que apunta a mucho más, en este caso, a la construcción del personaje principal. Así mismo, no sólo es necesario observar el lugar en sí, sino que también los objetos o los exteriores son significativos, ya que estos pueden funcionar como elementos simbólicos, tal como sucede con la ventana en el texto de Puga.

Finalmente, queda evidenciado que la producción literaria de María Luisa Puga presenta diversos temas y elementos en común que se relacionan con otros aspectos, también representativos en la narrativa de la autora, siendo uno de estos el espacio, mismo que es de suma importancia ya que se plasma con la intencionalidad de construir al personaje principal. Con lo anterior se destaca el buen manejo del instrumento dentro de su narrativa ya que por medio de este la escritora logra fortalecer y reafirmar a sus personajes mediante el crecimiento personal por medio de la reflexión. Así mismo, el uso del espacio en la narrativa de Puga resalta y puntualiza la preocupación de su entorno, así como los acontecimientos ocurridos en él.

Bibliografía

Araújo, S. y Picallo, X. (2013). Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria. Chubut, Argentina: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Recuperado de https://www.academia.edu/36922311/espacio_y_literatura_c%c3%93mo_se_trabaja_el_espacio_en_la_teor%c3%ada_lit eraria

Bachelard, G. (1975) *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Benítez, D. (2015) Memoria y espacio en dos novelas: *Y Matarazo no llamó* de Elena Garro, y *Pánico o peligro* de María Luisa Puga. Ciudad de México: UAM. Recuperado de https://www.academia.edu/11086119/El_espacio_en_P%C3%A1nico_o_peligro_de_ML_Puga

García Carrera, G. M. (2015). *La configuración del espacio y la recuperación del sujeto en las novelas* La viuda *e* Inventar ciudades *de Maria Luisa Puga*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana. Recuperado de http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015991/015991.pdf

Domenella, A. R. (1987). María Luisa Puga: del colonialismo a la utopía. En A. López Gonzáles. *Mujer y literatura mexicana chicana: culturas en contacto: primer coloquio fronterizo.* Ciudad de México: El Colegio de México. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctvhn096j.28.pdf

Domenella, A. R. (2006). *María Luisa Puga: la escritura que no cesa*. Ciudad de México: Tecnológico de Monterey.

Hartmann, N. (1986). *Ontología IV*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Pfeiffer, E. (2006). María Luisa Puga, una conciencia descentralizada. *Anuario de Letras*, *44*, 271-290. Recuperado de https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario- letras/index.php/al/article/view/1027/1025

Puga, M. L. (2002). *Pánico o peligro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

La modelización de la mujer en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta

JETT GUILLÉN

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar la modelización que deben tener las mujeres según los personajes masculinos de *Arráncame la vida*, pertenecientes al ámbito político, quienes intentan imponer sus ideas tanto en la intimidad como en la vida pública. Para el estudio, se tomó como base la concepción del personaje femenino literario propuesta por Margo Glantz. El trabajo realizado con la obra dio como resultado que el rol femenino se asume como uno dócil pero inteligente, y que los hombres dictan en público cómo tienen que ser sus mujeres, aunque reconocen en silencio su verdadero valor. Las mujeres actúan de acuerdo con las reglas no escritas, pero la protagonista muestra un rompimiento de esa sumisión, haciendo suyas las normas masculinas para encontrar la manera de demostrar su individualidad en el nivel que le es posible.

Palabras clave: Literatura mexicana, novela mexicana, escritoras mexicanas, novelistas mexicanas, personaje femenino.

Abstract: The objective of this study is to analyze the modeling of women according to the male characters who belong to the political sphere of *Arráncame la vida* and try to impose their ideas not only in intimacy but in public life. The study was based on the conception of the female literary character proposed by Margo Glantz. The results point that the feminine role is assumed as docile but intelligent, and that men always dictate in

public how their women should be, although they silently recognize their true value. Women act according to unwritten rules, but the protagonist breaks with submission and endorses the masculine norms to find a way to demonstrate her individuality to the extent possible.

Keywords: Mexican literature, Mexican novel, Mexican writers, Mexican novelists, female character.

La representación de la mujer en los textos literarios ha evolucionado de manera constante, en un mecanismo que va ligado a la percepción que hay sobre la mujer en la sociedad, o a la transgresión que múltiples escritores han intentado realizar frente a distintas modelizaciones. El personaje femenino en la literatura, desde tiempo atrás, ha dejado de centrarse exclusivamente en el rol de la reproducción y el hogar, a pesar de que esa concepción continúa existiendo. La exploración de nuevas perspectivas respecto al papel de la mujer en la literatura ha ido de la mano de la evolución de cómo se percibe en la sociedad el rol femenino.

La literatura producida durante el siglo XX es, quizás, la que representa de manera más clara una distancia respecto a múltiples idealizaciones sobre temas diversos, y entre ellos se encuentra la manera en la que se plasma a la mujer en la narrativa. Margo Glantz, escribiendo sobre el personaje femenino literario, menciona que este "aparece como un elemento primordial pero *manejable*, se condensa en un acontecimiento corporal que la vuelve al mismo tiempo excesivamente sagrada o excesivamente profana, es la representación misma de una dicotomía que la cercena, la divide" (1983, p.124).

Es preciso elegir una obra literaria para abordar el tema propuesto, y parece adecuado seleccionar a *Arráncame la vida*, pues es innegable la importancia que esta, la primera novela de la escritora poblana Ángeles Mastretta, tiene dentro de la historia de la literatura mexicana. A través de una mirada femenina retadora y distinta, la autora crea un personaje potente que se enfrenta a una sociedad machista caracterizada por oprimir a las mujeres.

La obra, publicada en 1986, constituye la primera incursión de la escritora en un género distinto a la poesía y el cuento, y obtuvo el Premio Mazatlán de Literatura un año después de su aparición. Diversos críticos han estudiado el texto y han hecho énfasis en los aspectos novedosos que contiene, y en la complejidad de su protagonista. Ruffinelli describe a la novela en cuestión como una de varias obras que muestran al feminismo como una "nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías [y] el poder de una cultura patriarcal" (1990, p.499).

Acercarse a la novela con la que Mastretta debuta en el género tiene una particular importancia, pues posibilita observar de qué manera plasma a la mujer y, también, cómo la ven los hombres. Los personajes masculinos de la obra, casi todos pertenecientes al ámbito político, tienen una forma muy particular de visualizar el papel femenino, y el presente trabajo se acercará a ese punto: cómo piensan sobre ellas, y cómo actúan ante ellas, de manera consciente e inconsciente. Para este artículo, se tomará como base la edición publicada por la editorial Seix Barral en México, en 2002.

Los personajes masculinos presentan una visión ideal de la mujer y, en algunos momentos, ciertos puntos de esa visión son diferentes si se habla del tema ante alguien o si se trata a la mujer en la intimidad. En primer lugar, los hombres presentes en la novela en cuestión dejan en claro que la mujer constituye un objeto que pueden usar para satisfacer sus necesidades sexuales. Andrés, el esposo de la protagonista, le dice en reiteradas ocasiones que debe estar lista para el acto sexual. A pesar de que ella suele acceder de manera regular, cuando no siente deseo de hacerlo se ve forzada por las palabras de él: "quítate ese vestido, (…) déjame verte las chichis (…) no estés de púdica que no te queda" (Mastretta, 2002, p.89- 90).

La mujer, entonces, debe acceder a participar en la relación sexual incluso si no quiere, pero también aparece señalada como un ser que, de manera natural, está dispuesta a que usen su cuerpo, y que si manifiesta lo contrario significa que se está dando a desear. Asumir que la esposa sí tiene la intención de que la toquen le quita responsabilidad al hombre si este lo hace sin importar que ella se niegue, pero, en el caso de *Arráncame*

la vida, a los personajes masculinos provenientes del ámbito político no parece importarles si el sexo es consensuado o no.

Para Andrés, las mujeres son "cabras locas" (Mastretta, 2002, p.92) que desean tener sexo con cualquier hombre que se les insinúe, pero si los hombres actúan de esa manera, no deben justificarse, porque son así por naturaleza y no tienen que explicar su deseo. La mujer, según el hombre, anhela de manera innata una alta actividad sexual y, si bien eso implica que puede ceder fácilmente ante cualquiera, la finalidad del matrimonio es liberar todo ese deseo con la pareja.

En la parte final de la novela, cuando Andrés está a punto de morir, menciona que a Catalina "ya le anda por irse con quien se deje" (Mastretta, 2002, p.257). Como él sabe que pronto ya no estará ahí para ella, piensa que, de inmediato, su esposa encontrará un reemplazo para el sexo, a pesar de que a lo largo de la historia es él quien insiste en acostarse con Catalina, sin importar si ella lo desea o no. El hombre encuentra la manera de hacer quedar a la mujer como la propiciadora del encuentro sexual para, así, intentar que no se caiga en cuenta de que es él quien anhela eso, y que para satisfacer esa necesidad se aprovecha de la mujer que tiene a su lado.

A pesar de que tener una esposa constituye un beneficio para el hombre por la satisfacción de la necesidad sexual que ella representa, si la mujer se embaraza, es un estorbo. Cuando la protagonista anuncia que está esperando un hijo, Andrés se ausenta tras cansarse de que ella se queje por los dolores que experimenta. No importa que sea el hombre quien, en casi todos los casos, sugiera tener un encuentro sexual: estando ella embarazada, ya no podrá satisfacerlo de la misma manera, por lo que ahora es un estorbo que debe evitarse hasta que el bebé nazca. Una vez que Andrés vuelve, ya puede incluso llevar a casa algunos hijos que ha tenido con otras mujeres, pues ahora Catalina también es útil como madre.

La mujer no es sólo un objeto que el hombre debe poseer por el aspecto sexual, sino que él considera que ella le pertenece como un todo, y que debe estar de acuerdo con ello. Cuando Andrés se casa con Catalina le dice que, a partir de ese momento, pasa a ser suya (Mastretta, 2002, p.7), y cuando la pareja está comiendo en la misma mesa en la que se encuentra el

padre de Catalina, Andrés le dice que ahora quien manda es él: el esposo de su hija (Mastretta, 2002, p.8).

Una vez que el hombre se casa con la mujer, la adquiere. El poder que ya manifestaba ante ella mientras la cortejaba ahora está justificado en su totalidad, porque el matrimonio le da ese derecho. La mujer, además, debe despegarse de su pasado: pertenecía a una familia y tenía una vida que había construido por muchos años, pero ya nada de eso importa, pues ahora tiene que adaptarse a su nueva vida en la que tiene un dueño.

La posesión que el hombre tiene sobre la mujer no es sólo evidente, sino que se manifiesta de manera constante, incluso en aspectos muy detallados. Catalina, en un punto de la historia, se corta el cabello y, cuando Andrés la ve, le pregunta: "¿por qué te cortaste mi pelo?" (Mastretta, 2002, p.73). Su esposa, entonces, tiene que consultarle incluso si desea realizar algún cambio en su apariencia porque, como él la posee, es de suma importancia que sea él quien la encuentre atractiva. Si la mujer cambia su aspecto sin preguntarle antes a su esposo, entonces está pretendiendo gustarle a alguien más, lo que reafirma el argumento antes planteado de que la mujer está buscando con frecuencia el ser infiel.

Odilón, otro personaje masculino perteneciente al ámbito político, observa un sobre con una carta escrita por su esposa, Bibi, en la cual ella le manifiesta su deseo de divorciarse. Después de que ella no percibe ningún cambio en el comportamiento de su marido tras varios días, encuentra el sobre intacto, pero posteriormente se revela que Odilón había enviado a uno de sus trabajadores hasta el otro lado del mundo para comprar un sobre idéntico, y hacerle creer a Bibi que no había leído la carta.

Ya se ha manifestado que la mujer es un objeto poseído por el hombre, y si ella desea abandonarlo, la respuesta es negativa. El mecanismo utilizado para demostrar esa negatividad es peculiar: se le deja en claro a la mujer que no puede dejar a su esposo, pero de una manera indirecta, sin una confrontación verbal. La posibilidad de que sea ella quien decida terminar una relación es nula, tanto que la verdad se modifica para pretender que su consideración de esa idea nunca ocurrió.

La posesión del hombre sobre la mujer deriva, incluso, en el poder que él tiene de humillarla. En una reunión política desarrollada en la novela, frente a todos los invitados, Gómez toma del cuello con violencia a Bibi, su esposa. Cuando Catalina cuestiona por qué nadie hace nada al respecto, Andrés menciona que no puede entrometerse, porque es su esposa. La única reacción de Andrés hacia su amigo es pedirle que no exagere su amor (Mastretta, 2002, p.50). Cuando Gómez suelta a Bibi, él define su acción como un juego normal que las parejas tienen. Bibi no manifiesta, en ningún momento, su emoción respecto a lo que él denomina un juego, pues no obtiene ningún beneficio si lo hace: él la posee, y por lo tanto puede jugar con ella como desee.

En otro punto, los hombres observan a la mujer como el personaje que debe hacerse cargo de las labores del hogar, y que tiene que cumplir la función de alimentar a su esposo. Al reclamarle a Catalina su inexperiencia en el sexo, Andrés también menciona la falta de conocimiento que ella tiene en la cocina. La poca relación que existe entre ambos temas muestra que, para el hombre, es igual de ofensivo que su esposa no le cocine bien y que no lo satisfaga como él espera durante el sexo.

La mujer ideal para el hombre es una que debe adaptarse a lo que él quiere. Catalina, al igual que otros personajes femeninos de la obra, se inscribe a clases de cocina, pues no se siente cómoda al observar que las demás sí saben hacerlo mientras ella tiene inexperiencia en el tema. A pesar de que la protagonista y su esposo tienen varios hijos, en la historia no hay una preocupación específica de ella por alimentar a su familia: aprender a cocinar parece estar justificado sólo por la búsqueda de satisfacción del marido.

En la novela, la mujer también se presenta como un ser capaz de pensar, pero que debe retener esa capacidad. Catalina intenta involucrarse en temas políticos de Andrés y, al hacerlo, se enfrenta con la negativa de su marido, quien le dice que no pretenda que es capaz de pensar, o quien incluso le da dinero para que vaya a distraerse a tiendas y no esté reflexionando tanto. El hombre reconoce que su esposa puede tener argumentos interesantes sobre su trabajo, pero le niega la oportunidad de hacerlo,

porque no puede aceptar la posibilidad de que, si en la conversación surge una buena idea, esta provenga de ella y no de él.

Para el hombre, la mujer sirve para trabajar, pero sólo en actividades altruistas que, según él, son más características de ella. Cuando Catalina comienza a desenvolverse en ese ámbito, se enfrenta con las constantes negativas de Andrés, quien no le permite hacer mucho por el pueblo. La mujer, entonces, puede trabajar, pero su labor es más un mecanismo a través del cual el hombre demuestra que le está permitiendo hacer algo bueno por la sociedad. Se pretende engañar a las personas, haciéndolas creer que el hombre es bueno porque le da permiso a su esposa para que ayude a la gente. La labor altruista desarrollada por la mujer no es más que una manera de hacer quedar bien al personaje masculino.

En las reuniones sociales, la mujer funciona como un elemento decorativo, y ella es consciente de esa situación. Catalina debe permanecer callada pues, si interviene, se enfrenta con la negativa de su esposo, quien intenta desestimar su argumento o humillarla. Andrés le hace un constante recordatorio a Catalina de que ella sólo va a acompañarlo, pero que no tiene por qué participar en la conversación. El papel de la mujer en ese tipo de eventos es, según el hombre, hablar con otras mujeres de "partos, sirvientas y peinados" (Mastretta, 2002, p.73).

Cuando la mujer descubre alguna acción incorrecta que el hombre está ejecutando, funciona como cómplice, pero esa complicidad está condicionada por una amenaza sutil. Andrés es capaz de aceptar ante Catalina que cometió un crimen, pero, después, anuncia ante la población que está buscando al culpable. No es necesario que él le comunique de manera directa a su esposa que no puede decir la verdad: ella lo sabe, y como conoce lo que su esposo es capaz de hacer, entiende que debe callar. Andrés reconoce, de manera posterior, que es consciente de esta complicidad obligada de su mujer: "eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina (…) eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo" (Mastretta, 2002, p.253).

La inteligencia de Catalina es evidente a lo largo de la obra. Al tratar el personaje de Andrés, Llarena menciona en uno de sus trabajos la exis-

tencia de "regiones íntimas, diferentes y auténticas, que el general veía —temía, quizás— como lo único inasible, incontrolable, desconocido, en las múltiples mujeres que hay en su mujer" (1992, p.471). Catalina, en efecto, presenta una multiplicidad de versiones en cuanto a sus ideas y a su comportamiento, lo que constituye la evidencia de que ella es consciente de que su actitud está condicionada por lo que el hombre imponga, sin olvidar que ella también sabe que no desea regirse por eso.

Andrés, desde un principio, es consciente de que hay algunos aspectos mentales y emocionales de su esposa que no puede alcanzar, pues ella presenta características distintas respecto al modelo de mujer que los hombres de su contexto están acostumbrados a poseer. En un principio, Catalina es nueva en el mundo político de los hombres y, debido a eso, poco a poco se acostumbra a las reglas no escritas de ese ambiente: cómo comportarse en cada lugar, cuándo hablar y cuándo callar, qué temas tratar y cuáles omitir.

La protagonista de la novela, sin embargo, tiene cualidades que provocan que resalte entre muchos personajes femeninos, e incluso entre los masculinos, a pesar de que ellos no suelan admitirlo. Andrés reconoce que Catalina es inteligente y que, por mucho que él pretenda dominarla, siempre habrá detalles de ella que no podrá descifrar. Catalina reconoce que debe desenvolverse según el molde que le imponen, pero lo observa como eso: un modelo, uno que puede pretender seguir, aunque en realidad ella sepa que no lo está haciendo. Hölz trata a la protagonista de la obra como si ella tuviera puesto un disfraz, pues menciona que "con su máscara actúa (…) de acuerdo con las normas sociales, pudiendo, no obstante, afirmar su independencia personal" (1994, p.199). En realidad, Catalina sí da la impresión de portar una especie de disfraz, pero este parece más o menos transparente según el contexto en el que lo utilice. Tras el avance de la historia, la máscara es menos visible para su esposo, pues él cae en cuenta de que le está intentando dictar cómo actuar, pero que ella no le está permitiendo un acceso total a su interior.

Catalina se destapa ante Andrés, haciéndole saber que entiende el papel que él pretende desempeñar ante ella, pero que ella sigue siendo la

dueña de tantas partes de sí misma como le es posible. Andrés pretende que su esposa porte una máscara distinta, una que contiene todos los elementos que él y sus amigos hombres consideran elementales en una mujer, y ella lo obedece y la porta, pero conserva su identidad original detrás del disfraz. Cuando el contexto no requiere que Catalina pretenda ser algo que no es, confronta a Andrés, y actúa a sus espaldas reafirmando la obediencia de su propia voluntad, haciendo lo que ella desee sin otorgarle importancia a la opinión social. La infidelidad desarrollada con algunos hombres durante su matrimonio es un ejemplo de lo anterior, pues ella ejecuta una venganza en contra de su esposo, considerando que también tiene derecho a cometer ese tipo de actos si su esposo lo hace y no tiene consecuencias por ello. Muñoz afirma que "en la vida pública [Catalina] tiene que aparentar ser esposa perfecta [y] en la privacidad no lo hace y se busca amantes" (Muñoz-Gómez, 2016, p.42), y es eso lo que demuestra que es consciente de que está desempeñando un personaje sobre el que ella también tiene control.

"Catalina ha hecho suyo el conocido ideal femenino" (Hölz, 1994, p.185), encontrando en él elementos de los cuales no puede escapar, pero, también, la oportunidad de aprovecharse de las situaciones en las que le sea posible para demostrar quién es en realidad. Andrés concibe un molde para su mujer, pero ella lo toma y lo maneja a su manera, sabiendo que mientras su esposo viva no podrá andar sin algún disfraz, pero siendo consciente, también, de que ella tiene la posibilidad de adaptar ese disfraz como le plazca, para tener control sobre su vida, aunque sea en un nivel limitado.

Como personaje, Catalina aprende las normas establecidas y, de cierta manera, se adueña de ellas. La impotencia de no poder ser como ella desea siempre está presente, pero se puede considerar que esta disminuye un poco con el paso del tiempo, a medida que la protagonista conoce cómo tiene que actuar, y dónde, para desenvolverse así sólo en los casos que ella considere necesarios. Catalina, entonces, se convierte en una actriz que desempeña su papel a su conveniencia. No es posible para ella abandonar del todo la sumisión en la que vive, pero aprende a lidiar con ella y a hacerla

suya para sacarle provecho cuando es posible. Andrés, por lo tanto, considera que posee a su mujer, y sabe que, seguramente, la sociedad piensa eso también, pero es consciente de que no la maneja del todo, y de que nunca lo hará, pues ella es distinta del molde que él anhela tener.

La narración de *Arráncame la vida*, según Apter-Cragnolino,

> no se limita (...) a denunciar los moldes a los que la sociedad ha sometido a la mujer sino que indaga en los roles femeninos y sus relaciones con las maquinaciones del poder y los valores de la clase social en que se desarrolla el relato (1995, p.131).

La descripción parece acertada pues, a pesar de que la obra se centra en Catalina como una protagonista transgresora, se encuentra también la presencia de otros personajes femeninos que no retan al poder o que, si lo hacen, emplean en ello un mecanismo menos agresivo que el de Catalina.

En la novela, las mujeres se apegan al rol que los hombres intentan dictar: dejan de ser lo que eran antes de casarse con ellos para convertirse en lo que ahora deben ser, según los estándares que les indiquen. A pesar de que eso es bastante observable en el texto, la mujer jamás abandona su individualidad: el hombre intenta negar que existe, o que alguna vez existió, pero está presente. El personaje femenino se adapta a lo que le imponen, pero encuentra en sus pensamientos su escape de la realidad. Ningún hombre es capaz de apoderarse de lo que hay detrás del silencio femenino, y las mujeres encuentran una ventaja en ese hecho.

Catalina es, sin duda, la mujer que más destaca en la obra, no sólo por su papel protagónico sino por la determinación con la que se aferra a encontrar su mecanismo de escape. La modelización planteada por los personajes masculinos que pertenecen a un ámbito poderoso no limita la posibilidad que las mujeres tienen de poseer alguna parte de sí mismas a la cual sus esposos nunca podrán acceder: lo que expresan por dentro.

Arráncame la vida fue escrita por una autora quien, desde su perspectiva, plasmó cómo los hombres visualizaban a la mujer ideal. Situar la

novela en un contexto posterior a la revolución, y centrarse en hombres que trabajan en posiciones de poder, permite contextualizar una realidad que, de seguro, contiene elementos aún más extremos que los abordados en la obra.

La protagonista de la novela, a través de sus acciones y de su actitud desafiante, se sale de la realidad que intentan imponerle y, con ello, expresa sus propias ideas y ejecuta su voluntad. Si bien su contexto la limita y le impide desenvolverse en la totalidad de la libertad que ella desearía, lo que ella logra realizar es más que suficiente para expresar sus verdaderos deseos y su inteligencia, siendo esta última la clave con la que logra obtener un nivel limitado de control en la vida que le han hecho creer que no puede manejar.

Con múltiples acciones y diálogos elaborados con cuidado, Ángeles Mastretta desarrolla un texto localizado en un momento preciso del pasado de México. Habiendo ubicado al lector, la escritora crea una ficción en la que se basa en elementos históricos reales para darle verosimilitud a la denuncia que realiza a través del personaje protagónico, sobre la opresión que padecen las mujeres. El contexto descrito de forma adecuada en la novela, aunado al contexto que el lector conoce en el México real, facilita la comprensión de los temas tratados, pues el machismo y la modelización femenina presentes en la obra, a pesar de narrarse de manera explícita, constituyen sólo un fragmento de la realidad que muchas mujeres han padecido, y continúan padeciendo, en México y en el mundo.

A través de Catalina, la autora le da voz a una realidad femenina que sigue estando presente pero que, también, es más visible y discutida en el contexto contemporáneo. La modelización de la mujer en la novela es un referente para recordar que, en México, a ellas se les ha visto como seres sin voz, funcionales en su hogar, y que representan una simple compañía fuera de él. La autora, sin embargo, se vale de lo anterior para demostrar que el personaje femenino es consciente de la realidad que se le impone, y que, con su inteligencia, igual o superior a la del hombre, encuentra la forma de manipular su realidad para ser tan libre como pueda.

Bibliografía

Apter-Cragnolino, A. (1995). Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en "Arráncame la vida" de Ángeles Mastretta. *Confluencia*, *11*(1), 126-133.

Glantz, M. (1983). *La lengua en la mano*. Ciudad de México: Premia.

Hölz, K. (1994). El macho vencido. La sátira social en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta. *Anuario de Letras*, *32*, 181-206.

Llarena, A. (1992). *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad. *Revista Iberoamericana*, *58*(159), 465-475.

Mastretta, A. (2002). *Arráncame la vida*. Ciudad de México: Seix Barral.

Muñoz-Gómez, D. (2016). La mujer como sujeto subalterno en cuatro novelas trasatlánticas en tiempos de guerra: *El tiempo entre costuras*, *La voz dormida*, *Arráncame la vida* y *Como agua para chocolate* (tesis de maestría). Universidad Estatal de Colorado, Fort Collins, Estados Unidos.

Ruffinelli, J. (1990). Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad? En *Nuevo Texto Crítico 6*. Stanford, Estados Unidos: Universidad de Stanford.

Obelisco en flor
Narradoras mexicanas del siglo XX
se terminó de editar
en febrero de 2021
en los talleres gráficos
de Amateditorial, S.A. de C. V.
Prisciliano Sánchez 612, Colonia Centro
Guadalajara, Jalisco
Tel.: 36120751 / 36120068
amateditorial@gmail.com
www.amateditorial.com.mx

La edición consta de 1 ejemplar.

Corrección: Silvia Quezada

Obelisco en flor. Narradoras mexicanas del siglo XX contiene diez análisis de literatura escrita durante la pasada centuria. De sus once autores, ocho son mujeres. Sin prueba, pero con alguna experiencia empírica, nos aventuramos a decir que las generaciones más recientes de egresados de las licenciaturas en letras y literatura del país registran una mayoría de mujeres. Es lógico, por tanto, que el balance estadístico permita que en el presente disfrutemos como nunca no sólo de más literatura sino también de las aproximaciones críticas profesionales que ofrecen las mujeres, lo que seguramente seguirá ocurriendo en el futuro próximo. De este modo, sin duda, la economía de miradas se orienta a transitar a un emparejamiento, que no desbalance, el ejercicio crítico. El cuerpo académico Lenguaje, Literatura y Literacidad de la Universidad de Guadalajara propone una exégesis minuciosa en este libro, producido en las aulas universitarias.

CUCSH
CENTRO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Academia

ISBN 978-607-571-079-2